L'ECRAN français

L'HEBDOMADAIRE INDÉPENDANT DU CINÉMA

DANS CE NUMERO : Garbo sera-t-elle Sarah Bernhardt ?



N° 81

14 JANV.

1947

SIMONE RENANT DANS « LE MYSTÉRIEUX MONSIEUR SYLVAIN »

Les voyageurs pour Stromboli en voiture !

MARTINE CAROL, CETTE JEUNE PREMIERE EXCENTRIQUE, TROUBLANTE ET INGENUE, PROMENE SON SOURIRE DE PARIS A STROMBOLI...



Le rail au secours de la route ! Le car Piuff a été juché sur la plate-forme d'un wagon, mais deux terribles policiers ont rejoint la caravane...



LE COUPLE DES DUROC, LES PARENTS DE CRI-CRI (PIERRE RIMBOUR ET JANE DUSSOL) RAPPELLE UN DESSIN DE DUBOUT ET SEMBLE ISSU D'UN MONDE FOU ET UN PEU NAUSEEUX...



LE VOYAGE-SURPRISE S'ACHEVERA DANS LE MYSTERIEUX PAYS DE STROMBOLI OU REGNE LA CRUELLE ET TOUTE PETITE GRANDE-DUCHESSE (LE NAIN PIERAL) ENTOUREE D'UNE COUR DE MESSIEURS AUX DESSEINS AUSSI NOIRS QUE LEURS MOUSTACHES.



Un incident du voyage amène le commandant Wagon (Orbal) dans une maison particulière. C'est là, qu'ayant revêtu la bure du Bédouin, il voit en mirage apparaître Mlle Roberta (Thérèse Dorny).

(*Photos PAVIOT.*)



LE FILM D'ARIANE

Pierre Prévert...

EVIDEMMENT, on pense à son frère. Ils ont la même façon de dire « bonjour » en vous mettant à l'aise, comme s'ils vous connaissaient depuis toujours. Pierre et Jacques ont les mêmes yeux et presque le même timbre de voix. Ils ne veulent pas savoir ce qu'est une interview. Ils parlent, c'est tout. Et ils aiment parler.

Pierre Prévert a toujours été « dans le cinéma ». Son frère le fit entrer très jeune dans une maison de production, la R. K. Prodisco. Il y fut chasseur, agent de publicité et projectionniste. Ce dernier métier obligeait Prévert à voir les mêmes films vingt ou trente fois. Il s'ennuyait beaucoup.

Il passa ensuite par la longue école d'assistant-réalisateur et débuta avec Marc Allégret. Il mit en scène deux films : *L'Affaire est dans le sac*, en 1932, et *Le Commissaire est bon enfant*, en 1934, avec Jacques Becker. Il travailla ensuite avec Jean Renoir (*La Chienne*), Marcel Carné (*Drôle de Drame*), Robert Siodmak (*Capitaine Mollenard*). Il fit longtemps équipe avec Richard Pottier qui lui apprit, dit-il, beaucoup de choses.

Pierre Prévert est sentimentalement très attaché à l'époque des repas à cinq francs et des longues discussions devant les cafés-crème en compagnie de son frère Jacques, de Brunius, de J.-G. Auriol, de Le Chanois. Les films burlesques qui parurent vers 1920 furent une révélation pour Prévert. En France, dit-il, on comprend mal le burlesque. On rit tout au long du film et, à la fin, on regarde son voisin et on s'exclame : « *C'est idiot* ». On a honte de rire.

C'est pour cela que Prévert n'a jamais tourné de film absolument burlesque (ce mot, d'ailleurs, lui fait peur). Il sait très bien que le comique de ses films *L'affaire est dans le sac* et *Adieu Léonard* (1943) est parfois âpre et agressif. Mais avec le *Voyage-Surprise* qu'il achève actuellement, il a voulu faire un film sans prétention, un film gentil, simplement. L'histoire en est inracontable. Prévert et Claude Accurci l'ont adaptée d'une nouvelle de Maurice Diamant-Berger et en ont écrit les dialogues. « *C'est du visuel* » dit Prévert. Un film sans vedette, un film de copains : Maurice Baquet, Jacques-Henri Duval, Martine Carol, Max Révol, Labial, Etienne Decroux auxquels se sont joints Sinoël et Thérèse Dorny que les exigences du scénario ont conduits en caravane des monts pelés de l'Auvergne jusqu'à la Méditerranée. Baquet a été le mécanicien en chef de l'expédition. Si une panne immobilisait une voiture, Baquet plongeait un moment ses doigts dans le moteur et le miracle se produisait. Un accident singulier se produisit sur les routes d'Auvergne : Le car Piuf (le héros du film, un engin archaïque et poussif) passa sous un tunnel et à la sortie du tunnel, Piuf n'avait plus de toiture : Baquet, qui conduisait, avait oublié de comparer les hauteurs respectives du car et du trou du tunnel. A Palavas-les-Flots, Baquet, sans doute engourdi par les caresses du soleil, acheva le car Piuf dans un fossé.

...une carrière-surprise

Toutes ces choses drôles ou non sont devenues maintenant des souvenirs de vacances. Et l'écran déroulera bientôt les prodigieuses, saugrenues, mirobolantes aventures d'un *Voyage-Surprise*... le nain Pieral en Grande-Duchesse de Stromboli, le mime Decroux en sinistre anarchiste, Sinoël en papagâteau, Christian Simon en enfant gâté, Baquet en chasseur de boîte de nuit, Revol et Labial venus du music-hall, en policiers-pourchasseurs, et surprise des surprises, Pierre Prévert en personne, dans son pêché mignon, un petit rôle.

Qui le reconnaîtra ? Peut-être ceux qui l'ont déjà vu dans le vieux chemineau de la *Petite chocolatière*, le « fada » du *Soleil a toujours raison* ou l'appariteur de *Félicie Nanteuil*.

Car Pierre Prévert est aussi un acteur. Mais ceci serait si long à vous expliquer...

Croquis à l'emporte-tête...

TINO ROSSI

DIRE du mal de ce chanteur est un passe-temps à la portée du premier venu. Or le signataire de ces lignes n'est point le premier venu. Sans compter que s'il — le Minotaure — aime bien se mettre sous les dents de jeunes vierges tendres, il ne trouve pas à Tino Rossi les appas de cette sorte de beautés. Aussi préfère-t-il aborder la question d'un autre point de vue.

Marquons d'abord ceci : ce n'est pas Tino Rossi qui est allé chercher le cinéma, c'est le cinéma qui est allé le chercher et lui a fait le fameux pont d'or pour qu'il consente à se laisser voir et entendre.

Tino Rossi, ça a été, pendant longtemps, une voix, une petite voix, d'ailleurs pure et bien aérée, issue de disques et d'appareils de T.S.F. Jusque-là personne n'y voyait du mal. Il y avait Chaliapine et il y avait Tino Rossi, comme il y a le whiski et le sirop d'orgeat. Ce fil de voix distribuait des refrains lénifiants, auxquels il lui arrivait d'intercaler de curieuses onomatopées, et son charme, pour demeurer à la portée de toutes les bourses, n'en était pas moins réel. On devinait une mécanique délicate qu'il convenait d'huiler soigneusement tous les matins et qu'un rien pouvait détraquer. Mais les parfums bon marché de l'Ile de beauté, Tahiti à l'uniprix, Verlaine et Chopin adaptés à l'usage des auditeurs dominicaux, Tino Rossi distribuait littéralement cette marine, et ne se croyait pas pour cela aussi grand que Napoléon.



Pourquoi le cinéma s'est-il mêlé de révéler ce qu'il y avait derrière ce fil de voix ? Une chevelure noire parfaitement gominée, disait-on, des yeux de conquérant et une guitare (sans cordes) photogénique... Eh oui, il y avait tout cela. Mais aussi des talons hauts pour grandir un tout petit homme, l'embonpoint des tenorinos qui craignent les rhumes. et des mains dont leur propriétaire ne sait quoi faire une fois qu'il a suffisamment pressé son cœur. Sans compter une prunelle fixe et morne, une voix qui se hâte de débiter correctement son texte, une froideur, qui en disent long sur le complexe d'infériorité dont est affligé notre Tino...

Douze ou quinze films font qu'aujourd'hui on crie presque haro sur le baudet.

Personne ne consent à voir que, bien qu'il n'y ait aucune obligation, bien qu'il sache que son apparition à l'écran suffit à attirer toutes les jeunes filles et les femmes mûres de la province française, Tino Rossi a fait preuve, fait toujours preuve, au studio, d'une bonne volonté étonnante. On lui dit qu'il est un piètre comédien, il s'efforce de se dégeler et de jouer. On lui a reproché les scénarios qu'il tourne, il en a demandé de meilleurs. Bref, Tino Rossi fait tout son possible...

Mais à l'impossible nul n'est tenu.

Ah ! si le cinéma voulait bien le libérer de l'obligation qu'il lui impose de se faire applaudir, deux fois par an, sur les écrans de Carpentras et de Landerneau, et par ailleurs huer copieusement dans les journaux de Paris. Si le tenorino pouvait retrouver les micros aveugles de la radio et du disque, à la rigueur au music-hall par-ci, par-là, et, à la faveur de ce quasi incognito, une petite vie tranquille, sans à-coups, avec un apéritif le matin, dans un bar corse, un petit tour avec une beauté divine l'après-midi, aux Champs-Elysées, et, le soir, couché à dix heures, un roman policier dans son lit... Enfin, est-ce que le cinéma ne pourrait pas faire une bon geste et rendre à Tino Rossi son petit bonheur de jadis ?

Le Minotaure.

L'ancien et le nouveau

(air connu)

IL y a deux mois, une loi instituait le centre national de la cinématographie, organisme paritaire placé sous l'autorité du ministre chargé de l'information et se substituant à la fois à l'office professionnel du cinéma et à la direction générale de la cinématographie française.

Puis, petit à petit, avec la sage lenteur des décisions administratives, se sont succédé les textes mettant définitivement fin à l'existence de l'office professionnel, nommant son liquidateur, instituant un comptable du centre national, etc.

Il ne restait plus qu'à pourvoir ce dernier d'un directeur. C'est chose maintenant faite.

M. Fourré-Cormeray qui, depuis plus de dix-huit mois se trouvait à la tête de la direction générale du cinéma présidera aux destinées du nouveau centre.

Et tout le monde, croyons-nous s'en réjouira. Non seulement parce que sa bonhomie, son rire sonore et son œil malicieux l'avaient fait rapidement

Place aux jeunes !

AUSSI bien sur le plan théâtral que littéraire, les œuvres conçues à l'usage de la jeunesse ont, depuis longtemps, connu une faveur exceptionnelle. Livres ou collections destinés aux enfants ou aux adolescents, pièces écrites pour des auditoires de jeunes ont trouvé à la fois auteurs et spectateurs.

Mais le cinéma n'a guère prospecté ce public jusqu'à présent. Si quelques clubs se sont fondés qui se sont donné comme objectif de sélectionner la production cinématographique et de réunir dans une même séance un certain nombre de films de genres divers, spécialement choisis pour leur jeunne clientèle, il ne s'agit là que d'initiatives privées d'assez mince envergure. Et qui, en tout cas, ne pouvaient exercer aucune influence sur la production elle-même.

Il n'est guère, pour l'instant, que l'U.R.S.S. qui ait mis au point un cinéma pour la jeunesse, du stade de la production à celui de la représentation. L'Angleterre, la Belgique, la Pologne et les Etats scandinaves semblent vouloir la suivre dans cette voie. Mais, en France, rien n'avait encore été fait dans ce domaine.

Voici cependant que vient de se constituer un Comité français du cinéma pour la jeunesse. Placé sous la présidence du Dr Henri Vallon, professeur au Collège de France, et la vice-présidence de M. Lebrun, directeur du Musée pédagogique, de Mme Lahy-Hollebecque et de M. Roger Blanc, il se propose de « créer pour la jeunesse française un cinéma à sa dimension ».

A cet effet, il entend concourir à la création d'un secteur cinématographique spécialisé pour les jeunes, susciter la production et aider à la diffusion de films adaptés à la psychologie et aux goûts de la jeunesse.

Dans le manifeste qu'il vient de publier, le Comité — se retrouvant en cela avec les fondateurs du Centre de filmologie, lui aussi de création récente — affirme que « les thèmes seront à l'infini. Car, si l'aventure est son plus cher domaine, l'enfant aspire aussi à parcourir la multitude des terres inconnues qui, un jeur, composeront sa conception du monde. La technique elle-même tirera profit de la destination de tant de films expressifs à un jeune public. Elle devra s'adapter, pour y gagner en souplesse, à cette forme de la mentalité juvénile qui, mélangeant ou juxtaposant l'imaginaire au réel, utilise le rêve, l'imprévu et la fantaisie pour la conquête du vrai. »

En abordant ces problèmes dans leur complexité, le cinéma prouve qu'il atteint la maturité. Car nul n'est plus difficile pour définir et à satisfaire que l'enfant. Mais nulle tâche n'est plus haute et plus exaltante que d'essayer de pénétrer son intimité et de le guider.

A cette tâche, le cinéma se doit de prendre sa part. Il ne suffit pas — comme d'aucun le préconisent — d'interdire ou de recommander certains films à la jeunesse. Il faut en réaliser pour elle.

Elle le mérite et le cinéma en est capable.

E. F.

« adopter » par une corporation particulièrement ombrageuse, mais parce que, ancien préfet angevin, il avait su se familiariser très vite — et sans négliger les avis de son prédécesseur Jean Painlevé, dont il s'est fait un ami — avec les problèmes complexes du cinéma. Et ne pas cacher, souvent, son opinion personnelle quant à la solution de ces problèmes. Opinion qui n'était pas toujours exactement conforme aux décisions officielles.

Ce courage, dont on ne peut que le féliciter, il en aura grand besoin pour mener à bon port sa nouvelle barque. Et, s'il y parvient, on continuera à lui pardonner ses retards légendaires aux présentations, vernissages, réceptions et premières...

A vos ordres, mon général !

TROIS distributeurs et douze producteurs français viennent de constituer une société de co-production au capital de 30 millions. Le général Corniglion-Molinier en a pris hardiment la tête.

Pour la première année, la société compte réaliser dix films et obtenir d'autant plus facilement les crédits bancaires nécessaires que les risques seront partagés entre l'ensemble de sa production.

Cette initiative de la production française, si elle est prise pour résister plus efficacement contre la concurrence étrangère et éviter l'éparpillement des efforts et des responsabilités, peut en effet donner d'intéressants résultats.

Mais pourquoi nous dit-on que « la nouvelle société compte sur la participation de grandes sociétés étrangères ?

Ne sait-on pas que 30 millions, cela fait tout juste 250.000 dollars, c'est-à-dire une bagatelle, une dérision, de la menue monnaie pour la moindre des grandes firmes américaines ?

Scarlet O'Hara parlera-t-elle français ?

M. HAROLD L. SMITH n'est pas content.

— Que nous importe, direz-vous, ce qui se passe à Hollywood !

Mais, pas du tout. C'est à Paris, de Paris, envers Paris, que M. M. L. Smith exprime son mécontentement. Et pourquoi donc ? Parce que la France aurait violé les accords Blum-Byrnes concernant le cinéma. Entendez par là que M. Blum, président du gouvernement et, à ce titre, responsable de l'information, aurait transgressé l' « arrangement » du 30 mai signé par M. Blum, envoyé extraordinaire à Washington.

Ce reniement, ce parjure a pris la forme d'une circulaire qui prévoit qu'aucun film ne pourra être doublé en France si un délai de plus de deux ans s'est écoulé depuis sa première présentation publique en version originale, dans quelque pays qu'ait eu lieu cette présentation. Une fois doublé, il devra être présenté à la commission de censure qui aura toujours le droit de lui refuser le visa d'exploitation.

M. Harold L. Smith considère que nous n'avons pas fait la partie assez belle à Hollywood et que six mois n'ont pas été suffisants pour que tous les films américains de 1941 ou 1942, depuis longtemps amortis, viennent concurrencer les nôtres récemment produits.

— Vous refuserez donc, dit-il, *Autant en emporte le vent* et bien d'autres de nos super-productions, que vous n'avez pas encore vues. Car, ne vous les montrer qu'en version originale ne nous intéresse pas. Cela ne rapporte pas assez.

— Mais non, lui ont répondu en substance les services officiels. Vous savez aussi bien que nous que « certaines dérogations peuvent être accordées aux films anciens présentant un exceptionnel intérêt du point de vue artistique ou technique. » Envoyez-nous de bons films et nous serons heureux de les accueillir. Mais permettez-nous, vis-à-vis des autres — dont vous vous montrez beaucoup plus généreux — de prendre certaines précautions qui, d'ailleurs, ne font que reprendre les termes de la réglementation d'avant guerre et appliquer le décret sur la censure, antérieur de près d'un an aux accords de Washington.

La bombe Smith a fait long feu et l'on ne semble pas encore disposé en haut lieu à soumettre les textes législatifs français à l'agrément de M. Johnston ou de quelque autre magnat d'Hollywood.

Mais, Harold le Conquérant s'est dit qu' « il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre... »

Film policier en Cour de Justice

LES magistrats ne vont pas souvent au cinéma. Pourtant c'est un véritable scénario policier qui déroula ses péripéties, l'autre jour, devant la 8e cour de Justice de la Seine.

Avec un luxe de précautions digne des meilleurs romans du genre, un certain Marteau, administrateur de société cinématographique, avait dénoncé par deux fois, en 1943, un groupe de résistants parmi lesquels se trouvaient les auteurs et réalisateurs Yvan Noë et J.-P. Le Chanois. En 1945, Marteau fut arrêté pour une autre affaire. Au cours de son interrogatoire, le commissaire chargé de l'enquête découvrit le pot aux roses et accusa Marteau de dénonciation de patriotes et d'intelligence avec l'ennemi.

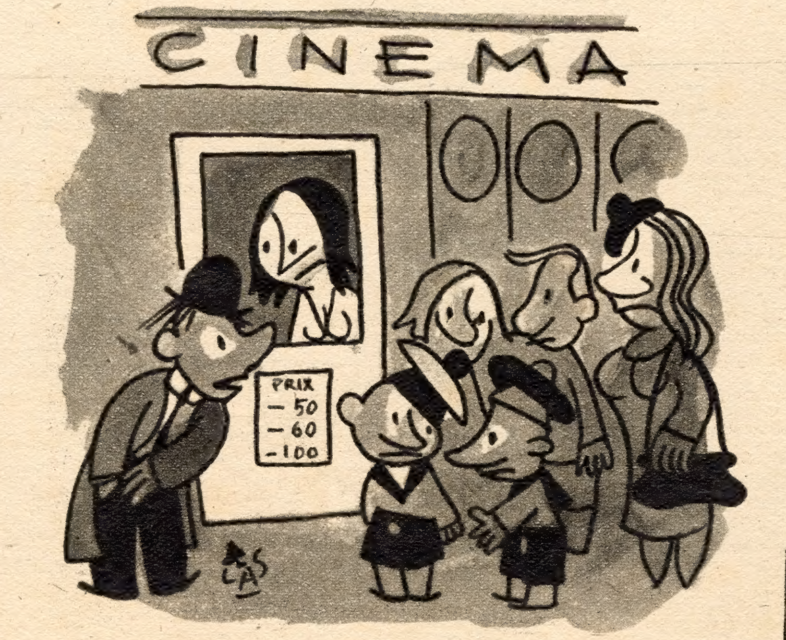
Et ce n'est qu'à son état mental — les médecins ont du bon — que l'exadministrateur dut de n'être condamné qu'à vingt ans de travaux forcés.

5 ° o sur nos reliures

L'ECRAN FRANÇAIS est heureux — en attendant qu'une décision de la Fédération Nationale de la Presse Française fixe les modalités d'application de la baisse sur le prix de vente de notre journal — de participer d'ores et déjà à la lutte contre la vie chère en faisant, sur ses reliures, une réduction de 5 %.

Celle-ci est valable pour toute commande à dater de ce jour (14 janvier). Le prix de la reliure pour 52 numéros est fixé désormais à Frs : 166 (au lieu de 175), et à Frs : 142 (au lieu de 150) pour celle des six premiers mois de l'Ecran Français.

Par ailleurs, l'augmentation des tarifs postaux nous impose de porter aujourd'hui les frais d'envoi de ces reliures à Frs : 35. Ainsi, ceux de nos lecteurs qui nous ont déjà passé commande à l'ancien tarif, et qui n'auront donc pas bénéficié de la réduction de 5 %, se trouveront néanmoins, du fait de cette augmentation des frais de port, très sensiblement avantagés.



— C'est toujours pareil, chaque fois qu'il nous emmène au ciné, il oublie son portefeuille.

LIRE PAGE 14 LA SUITE DU FILM D'ARIANE

ESTELLA ET PIP, DEVENUS GRANDS, SE RETROUVENT A SATIS HOUSE, LA VIEILLE DEMEURE MOISIE LIVREE AUX ARAIGNEES ET AUX SOURIS... (VALERIE HOBSON ET JOHN MILLS.)



PIP ENFANT : ANTHONY WAGER

J'ai vu le nouveau film de David Lean

LES GRANDES ESPERANCES

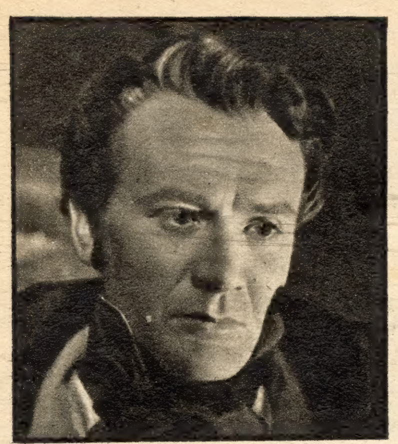
Le réalisateur de " Brève rencontre " a échangé Coward contre Dickens dont il restitue magistralement l'atmosphère et les personnages.

De notre correspondant particulier à Londres Jacques BOREL

DANS l'entreprise qui consiste à tirer un film d'un livre que tout le monde a lu étant enfant, il y a à la fois un recours à la facilité et une hardiesse qui côtoie la présomption.

Paraissant s'abriter derrière un sujet qui a fait ses preuves, l'adaptateur affronte en même temps un double problème. D'abord il consent à se priver d'un des ressorts dramatiques les plus efficaces : la surprise. En outre, aux images qui se sont formées dans l'imagination du lecteur et se sont gravées dans sa mémoire, il assume la tâche de substituer des représentations sinon identiques — la diversité des interprétations s'y oppose — du moins égales ou supérieures en intensité. Il est fort probable que les difficultés à surmonter, sans même compter celles qui découlent de la transposition d'un moyen d'expression à un autre, ne sont finalement pas compensées par le bénéfice apparent.

Lorsqu'il s'agit d'un thème antique ou mythologique on admet tacitement que l'adaptateur a tous les droits de remodeler l'œuvre à sa guise et que le génie consiste précisément à tirer de nouvelles significations d'un sujet rebattu. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre contemporaine, toutes les infidélités sont également permises. Mais si l'auteur a vécu au cours des deux ou trois derniers siècles l'adaptateur se voit aussitôt corseté par le respect dû aux grands morts et le culte du chef-d'œuvre. Il ne lui reste plus guère qu'à se comporter en illustrateur et peut-être avec moins de libertés encore qu'un illustrateur. Bien peu de chances lui sont offertes de s'exprimer lui-même à travers le sujet choisi, sinon dans des trouvailles de détail. →



Pip à l'âge d'homme : JOHN MILLS

La démarche du metteur en scène, l'attitude du public et de la critique, sont si différents en ces divers cas qu'il me paraît indispensable de fixer ces points sous peine de ne pas savoir de quoi l'on parle. Qu'il soit donc bien entendu que David Lean, metteur en scène du film *Great Expectations*, d'après le célèbre roman de Dickens, *Les Grandes Espérances*, entre évidemment dans la troisième catégorie et a droit à être jugé et critiqué beaucoup plus comme on jugerait et critiquerait Gustave Doré ou George Cruikshank, que comme quelqu'un traitant pour la centième fois le mythe d'*Œdipe* ou de *l'Odyssée*.

Considéré de ce point de vue, il s'en faut d'un rien pour que David Lean soit parvenu au chef-d'œuvre Un rien que j'essaierai tout à l'heure de définir sans être bien sûr de l'avoir exactement dépisté.

David Lean, le réalisateur de *Brève Rencontre* a débuté il y a cinq ans comme collaborateur technique de Noël Coward. Il n'avait fait jusqu'ici aucun film sans cet illustre patronage. Cette fois pour faire seul ses premiers pas, il a changé Noël Coward contre Charles Dickens. Mais ses principaux collaborateur de l'équipe de *Cinéguild* sont toujours là. L'ancien opérateur de prise de vues, Ronald Neame, devenu directeur de production, signe avec lui à l'adaptation du roman. L'ancien metteur en scène et scénariste Anthony Havelock-Allan participe avec Neame à l'organisation de la production. La prise de vues est dirigée par un des meilleurs opérateurs anglais Guy Green. Ce sont tous gens qui ont de leur métier une connaissance non seulement approfondie mais variée. Des moyens sans aucun doute considérables ont été mis à leur disposition. Certaines des photos qui circulaient avaient pour auteur non pas quelque anonyme artisan de studio mais cette notoriété de la photographie : Cecil Beaton. Elles révélaient des décors d'une étrange beauté que la meilleure costumière de Londres, Sophia Harris, avait peuplés de silhouettes minutieuses.

On attendait le résultat de tant de travail, l'ouvrage d'une telle constellation de talents avec curiosité, impatience et de « grandes espérances ». La moindre déception serait multipliée par cette attente. Je ne saurais, pour être absolument franc, dire que David Lean a totalement échappé à la déception, mis il l'a réduite au minimum.

Ce qu'il y a d'admirable chez Dickens, comme chez Victor Hugo, comme chez Eugène Sue, c'est le mélodrame, dont on a pris l'habitude de ne parler qu'avec la bouche pincée d'un dédain condescendant. Il est des mélodrames abominables et d'autres magnifiques. C'est un genre comme un autre ni meilleur ni pire en soi. C'est en tout cas un des seuls genres où les vieilles oppositions entre tragédie antique ou classique et drame romantique, réalisme et merveilleux, naturalisme et allégorie, comique ou tragique semblent se résoudre par la création d'une sorte de mythologie sociale qui généralement demeure plus significative d'une époque que tous les chefs-d'œuvre nés en même temps.

Le metteur en scène de *Great Expectations* s'est loyalement plié aux règles du genre. Ayant accepté le jeu, il s'est tenu à son rôle d'illustrateur et d'animateur. Fidèlement il a conservé la trame de Dickens et tous ses thèmes : l'enfant maltraité, le forçat non pas repenti mais reconnaissant qui utilise sa fortune pour ouvrir à l'enfant de « grandes espérances », l'homme de loi un peu sadique mais bienfaisant. Il a tout particulièrement soigné Satis House, le jardin abandonné aux ronces, la vieille demeure moisie livrée aux araignées et aux souris, où depuis le jour de son mariage manqué, Miss Havisham vit dans un fauteuil, en robe d'épousée, contemplant la table encore servie pour le repas de noces, toutes pendules arrêtées à l'heure où sa vie se brisa. David Lean a été rechercher avec amour les paysages de prédilection de Dickens, ces terres basses et plates des marais du Kent qui bordent l'estuaire de la Tamise, et où de son temps s'érigeaient encore des gibets. Les rives boueuses du fleuve, les pontons, les bouées, les auberges solitaires, le vol des mouettes, le paquebot à aubes, les sbires en chapeau haut-de-forme à la poursuite du convict, le grouillement des rues du Londres d'il y a cent ans, tout cela nous reporte avec la force obsédante d'un rêve à l'époque où nous lisions fiévreusement Dickens au lieu de nous endormir à l'heure prescrite. Le dialogue même est tiré tel quel du livre avec les quelques additions indispensables pour les scènes écrites sur le mode narratif.

Ce transfert sur pellicule a été opéré avec un soin scrupuleux par des gens qui se sont profondément imprégnés de l'époque et de l'auteur. Jamais costumes n'ont été composés avec une pareille exactitude historique, avec une telle invention de détails. Jamais ils n'ont été portés par des acteurs avec autant d'aisance. Le costume de théâtre ou de cinéma n'est jamais d'ordinaire complètement épousseté de la poussière du magasin, jamais débarrassé des pliures de la malle d'osier du costumier. Cette fois, les vêtements semblent s'être modelés à la chaleur des corps. Ils sont marqués des plis et des usures révélateurs des métiers et des manies, des habitudes et du caractère de ceux qui les portent. A partir de ces défroques un paléontologiste psychologue pourrait reconstituer les personnages de Dickens, leurs particularités physiques et morales. Hommes et femmes s'y meuvent sans gaucherie comme s'ils étaient nés à cette époque, comme s'ils avaient toujours porté cette mode et avaient peu à peu garni leurs vêtements des petits accessoires qui les individualisent, les rendent vivants et commodes. Le film n'aurait-il que cette qualité, on pourrait dire qu'il fait date, comme la première identification totalement réussie à une période du passé, comme le premier documentaire décalé d'un siècle.

Il fallait probablement que l'expérience réaliste qui s'est poursuivie depuis quelques années dans le cinéma anglais eût bouclé sa complète trajectoire pour qu'il fût possible d'obtenir pareille précision dans une œuvre totalement fictive et au surplus inactuelle

Il fallait également Dickens.

Chez Dickens, les auteurs du film ont trouvé l'extraordinaire minutie dans l'invention qui donne à ses personnages une double vie, réelle et mythologique, qui en fait des créatures-proverbes. *Great Expectations* contient sans doute la plus magnifique : la vieille Miss Havisham, tapie dans ses toiles d'araignées et les stalactites de ses chandelles, et occupée à durcir le cœur de la petite Estella qu'elle a adoptée, pour en faire l'instrument de la vengeance de toutes les femmes délaissées contre tous les hommes volages.

(*Lire la suite page* 18.)



Jaggers, le « solicitor » : FRANCIS L. SULLIVAN



Miss Havisham : MARSHA HUNT



Herbert Pocket : ALEC GUINNESS



L'oncle Pumblechook : HAY PETRIE

(*Photo Roger CORBEAU.*)

Un rôle dramatique dans *Contre-enquête.*

LISE TOPART :
une enfant gâtée

LISE TOPART joue à tortiller la queue de son petit chien « Elgy » lorsque j'entre. Elle commence par me dire qu'elle n'a rien à me raconter sur sa carrière — elle est trop courte.

J'objecte que c'est une bonne raison pour en avoir gardé des souvenirs précis, et Lise hoche la tête. Elle a un étonnant visage de femme-enfant que contredisent des yeux bridés au regard grave.

— J'ai commencé de réaliser mon rêve en jouant Le Grand Poucet. *Quand j'ai passé mon audition, je tremblais comme une feuille ; Jamois ne cessait de bavarder avec Claude-André Puget, et Baty se promenait de long en large, les mains derrière le dos. A la fin, il y a eu un grand silence, puis ils ont toussoté : « Hum ! Hum ! Ça pourrait peut-être aller ? »*

— Mais vos débuts au cinéma ?

— C'était dans Sylvie et le Fantôme. *Un jour, Autant-Lara m'a téléphoné : « Viens cet après-midi au studio »; et j'ai tourné sans bout d'essai. J'avais un trac fou.*

— Vous l'avez toujours ?

— Oui... surtout au théâtre.

— Alors, vous préférez le cinéma ?

— Non. J'aime mieux le théâtre, on y a un contact plus direct avec le public, on voit tout de suite si le jeu est satisfaisant. Tandis qu'au cinéma, on ne peut pas savoir à l'avance si on sera « bon » ou « mauvais ». Quand je suis allée me voir dans Sylvie et le Fantôme, *j'ai été très déçue...*

— Bientôt, je serai la petite Azel dans La Renarde, *un film dramatique... Et puis dans Jupiter, que doit faire Allégret sur un scénario d'Aurenche, je m'éprendrai d'un beau gangster; mais on ne sait pas encore si ce sera Jean Marais, Georges Marchal ou Gérard Philipe.*

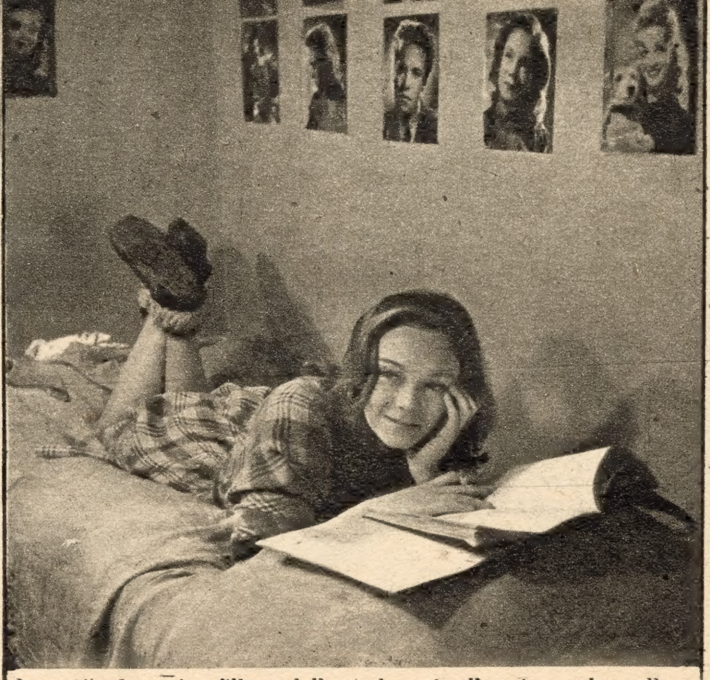
— Quel métier auriez-vous fait si vous n'aviez choisi celui-là ?

— Aucun ! Je n'aurais pas pu faire autre chose...

Elle a une petite moue dédaigneuse pour dire :

— Je crois que je me serais mariée.

Monique SENEZ.



Un rôle de petite fille qu'elle se joue à elle-même, chez elle...

(*Photo Atelier DEVAL.*)

LA CHANSON DU PASSÉ

Deux heures de pleurnicheries

La Chanson du passé est un film en deux parties, en deux tons, en deux interprètes, en deux bébés, et qui dure deux heures pour notre plus grande punition.

Après la séquence initiale, conçue selon le procédé narratif du flashback qui n'amuse plus personne et qui consiste en somme à commencer allusivement par la fin, l'argument se noue par la rencontre de Gary Grant (journaliste qu'on nous assure doué, ce que nous devons croire de confiance, et qu'en tout cas ses patrons envoient à Tokio comme correspondant particulier) et d'Irène Dunne (vendeuse dans un magasin de disques). La rencontre même des deux personnages, leur première conversation sur une plage, la surprise-party où ils décident de se fiancer, la formalité du mariage, le départ pour le Japon via San-Francisco (la jeune femme, surprise dans le train au moment du départ, accompagne son mari de force, mais aussi de gré, bien entendu, jusqu'au premier arrêt à 115 miles de New-York). Tout cela, que nous appelons la première partie, est enlevé sur le ton alerte de la bonne comédie de mœurs américaine. Oh ! c'est bien sûr du déjà vu, mais qui se revoit avec agrément. Il y a même deux séquences, certes sans originalité non plus, mais qui sont, par la composition des plans et par leur enchaînement, du très bon cinéma : celle de la suprise-party et celle du train. Puis, Irène Dunne rejoint son mari, Cary Grant, à Tokio, la comédie de mœurs fait place à la propagande pour la repopulation et nous avons sous les yeux ce qu'Hollywood nous a montré de plus geignard, de plus lourd, de plus lent et somme toute de plus mauvais depuis des mois. Ecoutez plutôt.

« PENNY SERENADE »
Film américain, v. o. sous-titrée. **Réalisation** : George Stevens. **Interprétation** : Cary Grant, Irène Dunne, Edgard Buchanan, Beulah Bondy, Ann Doran, Eva Lee Kiney. **Production** : Colombia, 1941.

Comme on n'a pas lésiné sur les ressorts dramatiques, c'est un tremblement de terre qui fait perdre tout espoir de maternité à Irène Dunne. Vous voyez l'implacable enchaînement des causes et des effets. La catastrophe consommée, le couple entre aux Etats-Unis où Cary Grant essaie en vain de rendre la vie à un petit quotidien exsangue : c'est la misère à deux, aggravée par la mésentente conjugale. Quand un ami du couple confesse le mari, puis sa dame et tire de son interrogatoire des conclusions concordantes : les deux époux, à défaut d'un enfant à eux, adopteraient volontiers un bébé de l'assistance. Ils voudraient un bébé de deux ans, bouclé, avec des fossettes et des yeux bleus, et monsieur, à cause du nom, préférerait un garçon. Mais bébé sera une fille de cinq semaines... N'importe. L'amour paternel vient en pouponnant. L'enfant grandit, entourée de soins intransigeants.

Mais quand elle atteint un an, le journal disparu, les revenus du père sont tombés à zéro, l'orphelinat va reprendre l'enfant. Le juge va trancher dans ce sens. Mais ça ne va pas se passer comme ça. « Votre honneur, dit comme ça Cary Grant au juge, c'est notre enfant, nous l'avons élevé, vous ne pouvez pas nous l'enlever comme ça », qu'il dit comme ça au juge, Cary Grant. Pour être juge on n'en est pas moins homme. L'enfant regagne le foyer néo-familial. Les années passent. L'enfant attrape soudain une mauvaise maladie et meurt. Le couple, frappé par la foudre, est cette fois désuni, semble-t-il à jamais. Etc... Etc...

Ce n'est pas un navet, c'est un potager que le haut talent de Cary Grant et d'Irène Dunne est impuissant à sauver.

Que si vous ne me croyez pas, tant pis pour vous : allez-y voir.

Jean QUEVAL.

NOTRE CHER AMOUR

Luigi Pirandello "mélodramatisé"

Luigi PIRANDELLO est mort. Trois scénaristes américains en ont profité pour s'acharner sur l'une de ses premières pièces « *Come Prima, meglio di prima* » (*Comme avant, mieux qu'avant*).

Quels tripatouillages ont-ils pu lui faire subir pour en extraire cet odieux mélodrame ?

Nous admettons bien qu'un malentendu ou qu'une erreur puissent ruiner une vie, même s'il suffit d'un mot pour les dissiper.

Encore faut-il que ce malentendu ou cette erreur nous soient prouvés inévitables, irrémédiables ; que ce mot ne puisse pas, humainement, être prononcé.

« THIS LOVE OF OURS »
Film américain, v. o. sous-titrée. **Scénario** : Bruce Manning, John Klorer, Leonard Lee d'après Luigi Pirandello : « Come Prima Meglio di Prima ». **Réalisation** : William Dieterle. **Interprétation** : Merle Obéron, Charles Korvin, Claude Rains, Sue England, Carl Esmond, Jess Baker. **Opérateur** : Lucien Ballard. **Musique** : H.-J. Salter. **Décors** : Russell A. Gausman, Olivier Emert. **Production** : Universal, 1945.

Mais les auteurs de ce scénario ne paraissent pas avoir été animés un instant du moindre souci de vérité ou simplement de vraisemblance et l'incapacité — essentiellement théâtrale — des personnages à s'expliquer à temps, ne se justifie jamais, sinon par la nécessité de faire durer, à tout prix, l'intrigue.

Qu'un mari jaloux insulte absurdement sa femme à Paris et la quitte en lui enlevant son enfant; qu'il la retrouve dix ans plus tard à Chicago dans une boîte de nuit où il se délasse d'un congrès scientifique (c'est un savant distingué) ; qu'il tente un chantage à la maternité pour la reconquérir; qu'il réussisse à retrouver son amour, son cher amour « *Come prima, meglio di prima* » ; dans tous ces coups de théâtre accumulés, on retrouve les mêmes faiblesses, les mêmes appels à la plus basse sensiblerie, la même insupportable prétention. La mise en scène même de William Dieterle est languissante, lourde, sans adresse : Ses évocations de la France et des milieux médicaux sont proprement dérisoires.

Merle Oberon est belle. On peut admirer son visage comme on l'a déjà admiré ailleurs, mais son jeu est monotone, insignifiant. Il n'y a pas de création à attendre du rôle de Claude Rains qui laisse ici indifférent.

Quant à Charles Korvin, dont on voudrait faire une révélation, c'est un acteur médiocre dont le menton seul, creusé d'une fossette obsédante, est remarquable. Polyglotte, il pourrait renoncer sans inconvénient au cinéma et reprendre son ancien métier de cicerone au Louvre « come prima, meglio di prima ».

Henri ROBILLOT.

IMAGES DE LA VIE

Un bouquet de catastrophes

Peut-être, pensiez-vous comme moi, qu'à l'occasion du nouvel an, les actualités allaient fouiller de fond en comble leurs documents pour nous offrir un « concentré » des principaux faits de 1946 ? En ce cas, vous aurez été bien déçus. Il est vrai que, pour nous consoler de cette lacune, la presse filmée nous a présenté ses vœux sous forme d'un aimable petit devoir en images de fin d'année. Pour être juste, disons cependant que Movietone, dont le goût pour les gros effets spectaculaires est bien connu, nous a administré une anthologie de catastrophes d'une opportunité discutable, mais néanmoins saisissante. Nous avons revu le dirigeable « Hindenburg » flamber comme un morceau de tulle, d'énormes bombardiers se télescoper en plein vol, les coulées de lave du Vésuve s'avancer implacablement dans la rue d'un village et en désagréger les maisons avec une puissance terrifiante, des tableaux apocalyptiques du « blitz » sur Londres, le tout couronné par l'extraordinaire champignon de la bombe atomique. De quoi étonner Zecca qui, en 1907, « reconstituait » pour les Actualités Pathé la catastrophe de la Martinique en faisant brûler du soufre derrière une toile peinte tendue contre un baquet.

★

La "question du jour"

Gaumont a consacré sa « question du jour » aux événements d'Indochine. Les images étant d'ailleurs, pour la plupart, empruntées à des reportages anciens, ce qui est une façon assez singulière de traiter cette « question du jour ».

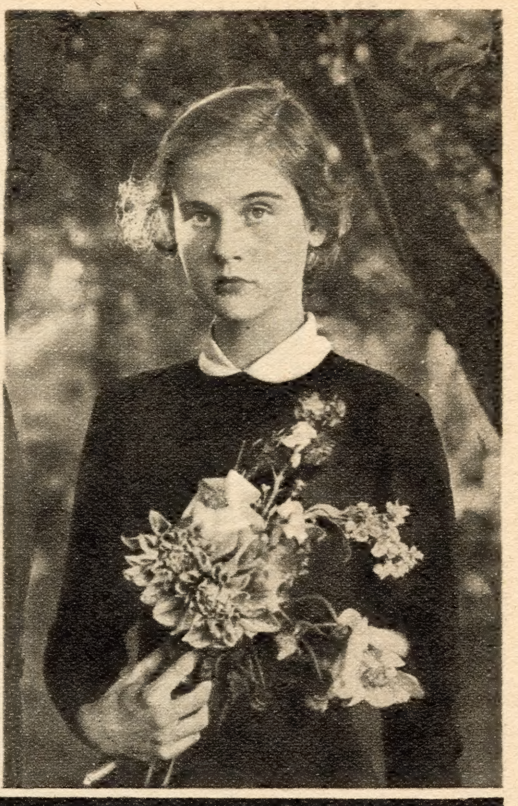


Grâce à une caricature de Cl. Rains, la petite Sue England retrouvera sa maman et le bonheur reviendra au foyer de Ch. Korvin : « Notre cher amour ».



Une tête bouclée, deux yeux innocents et l'existence aura de nouveau une raison d'être pour Irène Dunne et Cary Grant : « La Chanson du passé ».





Dans une bourgade suédoise, Johannes Borg (Rune Lindstrom), le fils d'un paysan, étudie pour devenir pasteur, mais un doute religieux compromet sa raison (à droite) ; la jeune Inga Landgré apporte toute sa fraicheur au rôle d'Esther (à droite) : «Ordet ».

La thèse défendue sans ambages par le commentaire était on ne peut plus officielle. Je ne le lui en fais pas le reproche. Mais on peut regretter que, dans l'ensemble, le reportage soit demeuré complètement à la surface de la question, qu'il n'ait pas cherché à mettre à nu les raisons profondes des combats qui ensanglantent ce point névralgique de l'Union française. Le même journal a été beaucoup mieux inspiré dans son évocation du procès des médecins nazis tortionnaires à Nuremberg, où la cynique affirmation « non coupable » des accusés est proférée comme un contre-point sonore sur un fond d'images rappelant d'une façon circonstanciée tous leurs forfaits..

★

Souvenir de Paul Langevin

Un documentaire qui vient d'être projeté boulevard des Italiens résume la vie et les travaux du professeur Langevin. Les Actualités Françaises, il convient de le signaler, avaient déjà réalisé un montage d'une certaine ampleur lors des obsèques de l'éminent physicien, et où l'accent était mis sur les prolongements de son œuvre. Présenté par la « Direction générale des relations culturelles », le flim réalisé par François Campaux est honnêtement, quoique sommairement fait. Quelques schémas explicites nous initient aux découvertes essentielles. Si la partie didactique est assez resteinte, l'autre partie, qui nous montre le professeur Langevin à travers différentes phases de son existence, est notablement plus nourrie. Il est extrêmement émouvant de revoir aujourd'hui l'illustre savant dans son laboratoire où il effectue une expérience sur les ultra-sons, de le revoir et de « l'entendre » lors de la reprise de son cours au Collège de France et de l'hommage qui lui fut rendu à la Sorbonne pour son soixante-treizième anniversaire.

R. B.

LA PAROLE

Dieu est-il suédois ? Un drame mystico-réaliste

C'EST la Parole avec majuscule, c'est-à-dire dans le sens sacré, que l'auteur veut nous faire entendre. Son héros est Jésus en personne; toutes les paroles qu'il dira seront divines : elles seront même *la Divinité*. Ce Jésus-Christ moderne est le fils d'un vieux paysan suédois, Knut Borg. Il s'appelle Johannès, est devenu pasteur, mais, le jour de son premier sermon, il est tout à coup la proie d'un doute affreux : tout ce qu'il dit sur la miséricorde de Dieu, sur la foi, l'espérance, lui semble soudainement d'une extrême fragilité. Il s'enfuit du temple, rentre chez lui, se barricade dans sa chambre et se plonge dans un abîme de réflexions qui le conduisent à la folie. Quelques semaines plus tard, sa femme, Kristina, meurt accidentellement et il croit être la cause de ce malheur. Dès lors, il s'identifie à Jésus-Christ, parle de sa Mission et du règne du Seigneur et dit qu'il fera des miracles pour que les hommes le reconnaissent enfin. A quelques temps de là, sa belle-sœur, Inger, meurt. Devant son corps, c'est le visage de sa propre femme Kristina qu'il revoit : le choc va lui rendre la raison et la foi, et, puisque toutes les forces du mal sont désormais vaincues en lui, il aura le pouvoir, le jour des obsèques, de ressusciter Inger.

★

Autour de cette ligne centrale, le scénario foisonne d'anecdotes accessoires. Johannès a deux frères, Knut et Anders, dont la vie au sein de la famille Borg fait l'objet de nombreux épisodes. Le tailleur Peter, dont Anders voudrait épouser la fille, est également un personnage important de l'histoire et, à son sujet, les auteurs ont esquissé une intéressante étude des milieux de chrétiens fanatiques. Dans un temple dissident, Peter, transformé en quelque « pasteur albigeois », prêche devant des illuminés et dénonce les vrais protestants comme des « possédés ». La rébellion de Knut, fils aîné du vieux Borg, est aussi légèrement développée en marge du drame essentiel : toutes ces actions parallèles nuisent gravement à l'unité de l'ouvrage.

★

Il est certainement très ambitieux, donc très louable, de faire confiance au cinéma pour traiter un pareil sujet. Mais la critique capitale que l'on peut faire à *La Parole*, c'est non seulement le manque d'unité déjà signalé, mais surtout le style adopté par le metteur en scène pour conter cette histoire mystique. Mullander, qui est l'un des vieux réalisateurs de la grande époque suédoise, a pris le parti de tourner le drame de Kaj Munk — ce grand auteur danois abattu par les Allemands pendant l'occupation nazie — dans un style résolument réaliste. Le fantastique poétique de la *Charrette fantôme* et du *Trésor d'Arne* a été complètement abandonné par les cinéastes suédois; pour des œuvres comme *Meurtre au Grand Nord* ou *Le Collège s'amuse*, on ne saurait le regretter. Dans *La Parole*, l'absence de

« ORDET »

Film suédois, v. o sous-titrée. **Scénario** : Rune Lindstron, d'après le drame de Kaj Munk. **Réalisation** : Gustav Molander. **Interprétation** : Victor Sjostrom, Holger Lowenadier, Vanda Rothgardt, Rune Lindstrom, Inga Laudgré, Guma Waligren, Ludde Gentzel. **Opérateur** : Goste Roosling. **Opérateur du son** : Lannart Unnerstad. **Production** : Svensk. filmindustri.

toute volonté poétique est beaucoup plus sensible. Il n'est déjà pas très facile de faire admettre au spectateur la résurrection d'un mort; si, en outre, ce miracle baigne dans une atmosphère de réalisme quotidien et de besogne domestique, l'affaire passe plus difficilement encore.

★

L'un des attraits du film est de nous rendre — comme acteur — Victor Sjöstrom. Dans certains films, au début, il ressemble étrangement à Werner Krauss. Sa composition dans *La Parole* est puissante, mais un peu appuyée. Tous les grands acteurs, quand ils sont devenus des sortes de monuments historiques, en sont là. (Voir Jannings, Laughton, etc.)

Rune Lindstrom (Johannès) est remarquable. Holger Lowe-Nadler (Knut, le fils), Vanda Rothgardt (Inger), Gunn Waligren (Kristina), Ludde Gentzel (Peter) et Sig Olin (Anders) sont bien, ainsi que tous les paysans, qui n'apparaissent que quels instants. Dans le rôle d'Esther, la fille de Peter, Inga Landgre montre une fraîcheur, une jeunesse délicieuses. Avec Rune Lindstrom, elle apporte à ces images la grande auréole de poésie dont tout le film devrait être illuminé.

Roger REGENT.

BETTE DAVIS

SARAH DANS « LA

QUI LUI RESSE

Garbo, que l'on voit t
Bette Davis, qui aime

Zanetto, dans « Le Passant ».

GA
sera-
SARAH BE

La grande tragédienne française fut une des premi

D'HOLLYWOOD nous est arrivée récemment la nouvelle qu'une firme importante se propose d'entreprendre un grand film dont l'héroïne sera Sarah Bernhardt.

Déjà, en 1942, il avait été question d'un tel projet sur lequel le silence s'était assez rapidement fait. Cette fois, il semble que ce doive être plus sérieux et l'on sait à présent que le réalisateur du film sera Curtis Bernhardt — « Sarah Bernhardt vue par Curtis Bernhardt ! » — qu'il y a déjà eu quelques accrochages entre la maison productrice et Mme Lysiane Bernhardt, petite-fille de la créatrice de *L'Aiglon* et auteur d'un volume *Sarah Bernhardt ma grand-mère*, où l'on prendra les éléments du scénario et que le rôle de la célèbre comédienne sera probablement tenu par Bette Davis.

Sans doute pourrait-on s'étonner de ce choix car, si Bette Davis est une grande artiste — ce que nul ne pense à contester — une des plus grandes dont l'interprétation cinématographique puisse s'énorgueillir, on peut se demander si le personnage de la charmeuse que fut Sarah s'accommodera de la netteté un peu sèche qui caractérise le talent de la créatrice de *La Vipère*. N'y faudrait-il pas un peu plus de poésie ?

Les producteurs auraient préféré Greta Garbo mais les démarches tentées auprès de la plus mystérieuse des stars n'ont pas encore abouti. Et pourtant aucun visage autant que celui de Greta Garbo ne semble-

par René JEANNE

rait susceptible d'évoquer à l'écran cette grande tragédienne.

Le film n'est pas encore commencé et, avant que soit donné le premier tour de manivelle, peut-être apprendra-t-on que la vedette en est « définitivement » Ingrid Bergmann, Greer Garson, Marlène Dietrich ou... Rita Hayworth...

Ce qui importe aujourd'hui c'est de se féliciter qu'un tel projet soit éclos sur les rives du Pacifique car il peut être regardé comme la preuve que l'Amérique se souvient de ce qu'elle doit à Sarah Bernhardt. Et non seulement pour les joies théâtrales qu'elle lui a procurées au cours des nombreuses et longues tournées que la comédienne y fit — la première eut lieu en 1880 et la dernière en 1916-1917 — tournées qui lui valurent de véritables triomphes tant auprès des publics mondains de New-York et



C'EST EN GRANDE TRAGEDIENNE QU'ELLE MEU
est détendu, mais, même dans la mort, le visage de

ME AUX CAMÉLIAS »

BLE LE PLUS ?
ans le même rôle ? Ou
attitudes recueillies ?

GRETA GARBO

RBO
-elle
RNHARDT ?

es vedettes de l'écran et mourut en tournant un film

DANS « LA DAME AUX CAMELIAS » : le corps
rguerite Gauthier n'a pas encore trouvé la sérénité.

de Washington que des mineurs de l'Arkansas devant qui elle jouait sous une tente ou des étudiants des Universités qui dételaient les chevaux de sa voiture pour se mettre à leur place dans les brancards et la ramener ainsi jusqu'au train spécial qu'elle avait à sa disposition tout comme un candidat à la présidence de la République ; mais encore dans le domaine cinématographique.

C'est, en effet, Sarah Bernhardt qui, dès 1912, a révélé au Cinéma américain un genre de production auquel celui-ci devait très vite faire une place assez grande : le film de reconstitution historique.

Sarah Bernhardt venait de créer sur son théâtre de la place du Châtelet une pièce à grand spectacle d'un des auteurs de *Madame Sans-Gêne,* Emile Moreau : *La Reine Elisabeth d'Angleterre.* Cette pièce n'avait eu qu'un succès d'estime mais ce succès avait paru suffisant à l'adroit metteur en scène de la Société « Eclipse » qu'était Henri Desfontaines pour faire un film. Sarah avait accepté de transporter des planches à l'écran le personnage royal qu'elle venait de ressusciter à condition d'être entourée au studio des acteurs qui avaient créé la pièce et que Desfontaines fût assisté du régisseur auquel elle était habituée, Louis Mercanton.

Le film qui ne valait pas plus qu'un quelconque de ceux qui sortaient alors des studios, connut le même succès qu'eux, du moins sur les écrans français, mais, ayant franchi l'Atlantique — le Cinéma français répondait alors à 95 % des besoins de la consommation universelle — il révéla aux producteurs américains un genre qu'ils ignoraient encore et fut le point de départ de la fortune d'Adolphe Zukor qui s'était chargé d'en assurer la diffusion sur les écrans des quarante-huit Etats de l'Union. Ainsi peut-on, sans prétention exagérée, penser que si le Cinéma américain a possédé le Griffith de *La Naissance d'une Nation* et d'*Intolérance* et surtout un Cecil B. de Mille, c'est à Sarah Bernhardt qu'il les doit.

Ce qui est assez paradoxal car le Cinéma a tenu bien peu de place dans la longue vie de la créatrice de *La Tosca.*

Sarah Bernhardt aimait-elle le Cinéma ? La méprisait-elle ainsi qu'on l'a souvent prétendu, à l'exemple de tant d'acteurs célèbres, notoires ou méconnus ? D'autres se sont réjouis de ce mépris, affirmant hautement que le Cinéma n'avait pas besoin d'elle, ce qu'elle lui aurait apporté ne valant



Au Français, dans « Phèdre ».



Sarah Bernhardt dans le film LA REINE ELISABETH, qu'elle tourna en 1912 et qui, par son succès en Amérique, fut à l'origine de la fortune du producteur A. Zukor.

pas qu'il acceptât toutes les exigences auxquelles elle n'aurait pas manqué de vouloir le soumettre... Sans parler de ses caprices qui étaient célèbres.

La vérité, comme toujours, est entre ces deux opinions extrêmes.

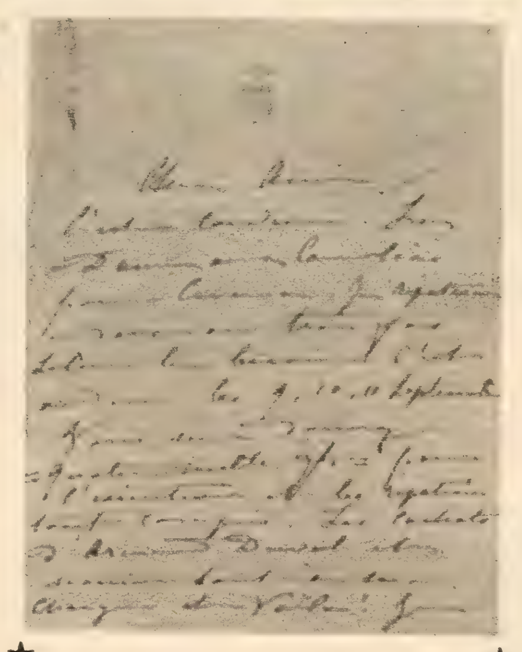
Ce qui est vrai c'est d'abord que Sarah Bernhardt n'avait guère de temps à consacrer au Cinéma, prise qu'elle était à l'époque où le Cinéma commença vraiment à exister — c'est-à-dire : au lendemain de l'Exposition de 1900 — trop prise entre ses rôles, la direction de son théâtre, ses tournées, sans oublier les soins qu'elle mettait à entretenir sa publicité, ni les pièces qu'elle avait la faiblesse d'écrire.

Ce qui est non moins vrai c'est qu'elle avait un esprit bien trop curieux, trop ardemment tourné vers les manifestations artistiques de quelque ordre qu'elles fussent et restait, en dépit de toutes les traverses comme de tous les succès, beaucoup trop jeune, beaucoup trop enthousiaste pour ne pas chercher à connaître ce qui se passait dans les studios et quelles satisfactions on y pouvait glaner.

“ Quelle carrière j'aurais pu faire ! ”

Une anecdote que Jacques Feyder a contée dans le volume qu'il a écrit en collaboration avec Françoise Rosay : *Le Cinéma, notre métier*, est à cet égard singulièrement éloquente :

Sarah Bernhardt ayant exprimé le désir de voir *L'Atlantide* dont son filleul, Jean Angelo, tenait le principal rôle masculin, Feyder avait organisé pour elle une projection du film : « *Pendant trois heures, le film se déroula silencieusement, sans accompagnement musical, sans un mot. La lumière se fit et Sarah Bernhardt, au déclin d'une vie de gloire inégalée, me dit avec un soupir : « Quel dommage qu'on n'ait pas inventé le Cinéma plus tôt !... Quelle carrière j'aurais pu faire !* »



UN AUTOGRAPHE DE SARAH : DAME AUX CAMELIAS POUR 4.000 FRANCS

En 1910, Sarah Bernhardt interpréta à l'écran *la Dame aux Camélias*. Voici la reproduction de la lettre où elle s'engageait à tourner ce film. On peut lire :

« *Cher ami, c'est convenu pour* la Dame aux Camélias *pour cinéma. Je répéterai deux ou trois fois selon les besoins. C'est-à-dire les 9, 10, 11 septembre.*

Vous me donnez quatre mille francs pour l'exécution et les répétitions. Tout compris. Les cachets d'Armand Duval et Nanine sont à ma charge, et voilà ! »

Ce regret était-il justifié ? Il est bien difficile de s'en rendre compte à voir les films dans lesquels elle parut, qu'il s'agisse de cette *Dame aux Camélias* qu'elle tourna en 1910 pour la somme forfaitaire de 4.000 fr., les cachets des acteurs qui tenaient les rôles d'Armand et de Nanine étant à sa charge ou de cette *Tosca* dont on prétend que la projection lui valut de s'évanouir — ce qui était une opinion ! — ou encore de *Jeanne Doré* (1914, où elle avait pour partenaire, comme sur les planches, Raymond Bernard dont ce fut la seule apparition au studio comme acteur ou enfin de *Mères françaises* (1918) où, encadrée par son auteur, Jean Richepin et par Gabriel Signoret, elle alla « tourner » devant la cathédrale de Reims mutilée.

Et pourtant, par un jeu ironique du destin, c'est le Cinéma qui — suprême paradoxe ! — absorba les dernières miettes de sa prodigieuse activité puisque c'est en tenant, en 1923, pour une firme américaine, le principal rôle du film *La Voyante*, qu'elle mourut.

Son dernier film : à domicile et dans un fauteuil.

Huit années plus tôt, Sarah Bernhardt avait été amputée d'une jambe et depuis huit ans elle ne paraissait sur scène que dans des rôles où elle pouvait rester immobile — elle joua *Athalie* portée sur une litière —. Mais ces rôles étaient rares et la courageuse femme était dans l'obligation de gagner son pain car en soixante ans d'activité ininterrompue elle n'avait pas fait d'économies. Sarah avait donc considéré comme une aubaine la proposition que lui avait faite son fidèle Mercanton : un beau rôle qu'elle pourrait jouer sans bouger de son fauteuil et cela dans un film entrepris par une firme américaine qui avait le dollar facile. Elle avait accepté et pour lui éviter toute fatigue on avait transporté appareils de prise de vues et d'éclairage dans le studio de l'hôtel qu'elle habitait depuis de longues années boulevard Pereire. Entourée d'Harry Baur, de Mary Marquet, de Lily Damita, Sarah avait commencé à « tourner » sous la direction de Mercanton, lorsque, le 21 mars, elle fut frappée par la crise d'urémie qui devait l'emporter cinq jours plus tard. Il y avait encore à « tourner » quelques scènes comportant la présence de Sarah. Jeanne Brindeau y remplaça la morte.

Cette mort en service commandé, la verra-t-on dans le film que l'on prépare à Hollywood ? On le souhaite car un réalisateur adroit ne manquerait pas d'y trouver des effets dramatiques. Et puis ce serait de la part du Cinéma américain une façon de témoigner à la fameuse comédienne, à celle qui, pendant près de quarante années, fut en Amérique la meilleure ambassadrice de l'art dramatique français, la reconnaissance qu'il lui doit pour les services qu'elle lui a rendus.

R. J.



Dans MERES FRANÇAISES, qu'elle tourna en 1918, devant la cathédrale de Reims mutilée.

25 ANS DE CINÉ-CLUBS

Les jeunes générations s'imaginent assez généralement que le mouvement des ciné-clubs date de la Libération : vue non seulement inexacte, mais profondément injuste à l'égard des « pionniers », de ceux qui ont fait qu'aujourd'hui les C.C. peuvent avec orgueil considérer qu'ils ont « leur » Histoire, parallèle à celle même du cinéma. S'ils possèdent des titres de noblesse, s'ils sont à présent à l'honneur, c'est que d'autres, pour eux, furent jadis à la peine.

Des souvenirs évoqués par certaines personnalités du monde cinématographique nous ont permis de reconstituer dans ses grandes lignes un historique du mouvement, dont nous commençons aujourd'hui la publication.

UN soir, chez Léon Moussinac. Nous sommes quatre : il y a là, en dehors de notre hôte — qu'il est inutile de vous présenter comme une des plus hautes figures de la presse cinématographique, *notre maître à tous*, a dit un jour Pierre Laroche — Jean Lodz, le réalisateur de *La Vie d'un fleuve*, et de ces courts métrages si intelligemment construits : *Maillol, Aubusson, La Nouvelle Bataille* — le critique André Bazin, qui dirige le Club des Jeunesses Cinématographiques, et moi-même.

Nous parlons de cinéma, bien sûr. Et des ciné-clubs — plus exactement de la mission de vulgarisation de la culture cinématographique qu'ils assument aujourd'hui, du rôle constructif qu'ils ont joué dans les temps héroïques. Et voici déclenché, chez Moussinac comme chez Lodz, le ressort des souvenirs. Bientôt, ils parleront seuls, remontant le cours des années pour arriver à cette période entre toutes fertile pour le cinéma qui a immédiatement suivi la guerre de 1914-18.

1919 : Moussinac vient d'être démobilisé. Où en est le cinéma ? Abel Gance tourne *J'accuse*. Louis Delluc prépare *La Fête espagnole*, en collaboration avec Germaine Dulac. De l'étranger nous arrivent des œuvres (*Forfaiture, Les Proscrits*) qui, par les recherches dont elles sont le témoignage, bouleversent la conception qu'on avait jusque-là du cinéma.

Tous ces films vont permettre à Delluc de dégager le sens profond de cet art nouveau pour écrire ses ouvrages d'initiation destinés au grand public.

En même temps que certains metteurs en scène travaillent ainsi à placer le cinéma sur le plan de l'art, le poète Canudo, premier en date des critiques cinématographiques, fonde : *La Gazette des sept arts*. Celle-ci rend compte de tous les mouvements d'avant-garde artistiques, et y incorpore ainsi tout naturellement le cinéma. Moussinac y tient la rubrique cinématographique.

Parallèlement à ces diverses tentatives, on assiste à un fait nouveau : les intellectuels commencent à s'intéresser au cinéma. En 1921, Canudo les groupe autour de lui, et fonde le CASA (Club des Amis du Septième Art). Des noms ? Moussinac, bien entendu, et puis Delluc, G. Dulac, L. Poirier, Gromaire, Mallet-Stevens, F. Léger, L. Wahl, J. Morizot, Cavalcanti, Eve Francis, Catelain, Modot, Toulout, Harry Baur, d'autres encore. Leur but ? Amener les artistes à s'intéresser au cinéma, à considérer que les cinéastes sont des leurs.

A l'occasion de réunions bi-mensuelles, généralement des diners, on projetait des films, on en discutait. En 1922, grâce au CASA, le cinéma participe à une manifestation officielle, par des projections au... Salon d'Automne. *La salle était petite*, raconte Moussinac, *le public nombreux, et l'on avait installé l'appareil de projection derrière l'écran pour gagner de la place. Le foyer lumineux était légèrement visible de la salle. A l'une des séances, un critique cinématographique connu se lève, indigné, et crie : éteignez donc la lampe !*

(*A suivre.*)

José ZENDEL.



Jean Gabin, dans « Le Jour se lève », qui sera présenté le 15 janvier par le Cl. Fr. de Rennes (salle : Le Français).

CULTURE POPULAIRE...

QUELLE récompense, après un départ difficile, d'avoir soudain, un soir, le sentiment qu'on approche du but, qu'on a enfin rencontré dans le public cette complicité indispensable à la réalisation de tout essai de culture populaire !

Voici quelque temps, assistant à la première séance de la saison du C.C. Renault, nous avions vu ses animateurs se demander, non sans inquiétude, si leur tentative de création d'un C.C. d'Entreprise avait des chances d'aboutir. Ce soir-là, en effet, après un timide essai pour ouvrir des débats à la suite de la projection, on avait dû se résoudre à suspendre la séance sans qu'aucun des assistants eût élevé la voix. Il est vrai qu'ils s'étaient montrés plus prolixes, pendant une pause, pour émettre leurs vœux — ce qui était au moins une indication intéressante quant à la ligne à suivre.

Vendredi dernier, quelques semaines seulement après cette dernière séance, dans la même salle, devant le même public d'ouvriers et d'employés des Usines Renault, on avait l'impression qu'ayant quitté un enfant balbutiant, on le retrouvait maître de son vocabulaire, heureux de pouvoir enfin s'exprimer.

On venait de projeter Le Jour se lève, *le beau film de Marcel Carné. Sans doute, aucune autre œuvre, plus que celle-là, par le milieu où elle se déroule, par son caractère social, ne pouvait toucher ce public. On le vit bien au moment des débats : nulle timidité cette fois, mais au contraire, de tous côtés, des appréciations intelligentes et sensibles sur l'atmosphère, les personnages, le drame lui-même.*

Jamais peut-être les jugements portés sur le film de Carné — en dehors de toute considération d'ordre esthétique — n'auront eu, plus que ce soir-là, de force et de sens. Ses prolongements, sa résonance en chacun des spectateurs pourraient servir de critère à toute œuvre réaliste, pour sa qualité humaine. On se plaint que les cinéastes aient perdu, en France, tout contact avec la réalité. De quel bénéfice pourraient être pour eux des consultations du genre de celle-ci !

C'est leur propre existence, leurs réactions et leurs réflexions en face des mêmes problèmes que tous ces gens avaient retrouvées dans le film. Et leur discussion en acquit un caractère d'authenticité, une émotion qui ne furent pas le moindre intérêt de cette soirée.

J. Z.

Le Carnet du Club-Trotter

SI LE NOMBRE des C. C. parisiens est tel que chacun d'eux, à quelques exceptions près, a fini par se spécialiser, soit par le public qu'il atteint, soit par le choix de ses programmes ou le caractère de ses manifestations, il en va tout autrement en province.

Là, en effet, nous avons un seul C. C. par ville. C'est dire que le champ de son activité est vaste et que, en dehors même des séances de projection, il peut organiser diverses manifestations avec la certitude de gagner un public encore neuf. C'est le cas entre autres du C. C. d'Alès et du Film Club de Normandie.

Ainsi, le premier, qui groupe cinq cents adhérents, après un an seulement d'existence, a donné un cycle de conférences, et s'est assuré, dans un hebdomadaire local, une rubrique régulière, qui rend compte de la vie du Club.

Quant au Film Club de Normandie, son activité est multiforme : création d'une section (*Ciné-documents*), où sont projetés des courts métrages et des documentaires commentés par des membres de *Tourisme et Travail* et des *Jeunesses musicales*; d'une autre section réservée aux jeunes; d'un centre de documentation, sans compter l'édition d'un Bulletin de liaison entre les membres du Club.

FILMEAS FOGG.

Charles Trenet va de Rio à New-York en passant par Paris

IL y a quelques jours, Charles Trenet était en tournée à Rio. Panne d'avion, d'où trois jours d'arrêt quelque part sur l'Equateur avant de repartir pour New-York.

— Je préférerais rentrer par un autre chemin, a dit Charles Trenet, quitte à faire un détour... Avez-vous un billet pour Paris ?

» Et me voilà ! conclut-il. Mais entre nous, je projetais depuis quelque temps ce petit séjour en France : j'ai saisi la première occasion... »

Sa dernière chanson est de circonstance :

Revoir Paris
Un petit séjour d'un mois...
Revoir Paris
Et me retrouver chez moi.

C'est ce qu'on appelle réaliser ses rêves !

Quand il sera de retour à Hollywood, Trenet y tournera *Kid from Paris*, le premier des quatre films pour lesquels il a été engagé. Mais, il n'a pas abandonné l'espoir de tourner à nouveau en France et projette même d'être son propre metteur en scène



Les Américains ont, paraît-il, beaucoup goûté la fantaisie du « Fou chantant ».

Dès son arrivée à New-York, en mai dernier, il stupéfia les journalistes qui le criblaient d'éclairs de magnésium : Il sortit de sa poche un volumineux dossier de photographies truquées, faites en France, et le représentant devant des « toiles de fond » new-yorkaises (gratte-ciel, builbings, restaurants, etc.).

— J'ai prévu le cas, leur a-t-il dit en leur riant au nez, où vos photos à vous seraient ratées... et puis avec les miennes, vous gagnez du temps.



LA chronique mondaine, elle aussi, rapporte sur son compte quelques histoires dont certaines ne manquent pas de saveur.

Trénet est, on le sait, un peintre amateur fort doué. Un soir, après son tour de chant au Ciro's, à Hollywood, on le présenta à la célèbre chroniqueuse américaine Hedda Hopper... comme un célèbre portraitiste français Charles qui, de sa vie, n'a jamais fait un portrait, ne dit rien — même quand miss Hopper l'invita à venir faire son portrait.

Il se rendit au rendez-vous, et fut très surpris de constater que son sujet prenait toujours l'affaire fort au sérieux. Il n'avait même pas pensé à apporter un pinceau. Trénet expliqua à miss Hopper qu'il ne faisait, lui, que de la peinture au pouce... et, trempant ses doigts dans la couleur, il exécuta un portrait qui était, paraît-il, pas mal du tout !...

A l'encontre des vedettes étrangères qui, dès leur arrivée en Amérique se mettent à apprendre l'anglais, Trénet n'a jusqu'ici pris aucune leçon. Mais il s'est procuré un dictionnaire d'enfant, illustré, et y apprend chaque soir tout seul, non pas la traduction de mots français qu'il connaît déjà, mais des mots tout neufs en américain, incorporés à des petits vers qu'il apprend par cœur.

La méthode, pour originale qu'elle soit, semble avoir des avantages, car si son vocabulaire reste un peu restreint, il est suffisant pour lui permettre d'adapter en anglais nombre de ses chansons, non sans fautes évidemment, mais avec un sens poétique de la langue anglaise, qui étonnerait chez quelqu'un qui connaîtrait à fond l'anglo-américain.

Son premier film américain contiendra quatre chansons de lui, dont une, *La Mer*, sera en anglais et en français et les trois autres en anglais seulement. Il chante jusqu'ici une seule chanson américaine, *I Don't Know Why*, mais il vient de traduire en anglais sa *Chanson d'amour*, qui devient aux Etats-Unis : *You Are the Song of My Love*.



(Photo LIDO.)

Studio des Buttes-Chaumont : le metteur en scène anglais, Terence Young, règle une scène entre Edana Romney — vedette et scénariste du film — et Hugh Sinclair.

Un Irlandais de Shanghaï tourne en France un film anglais décoré par un Russe

LE cinéma anglais, à court de studios, s'est installé aux Buttes-Chaumont. Le film, dont on vient de donner les premiers tours de manivelle, s'appelle *Corridor of Mirors*, et pourrait peut-être constituer le début d'une série de films anglais réalisés en France.

A vrai dire, il s'agit plutôt d'une réédition de la Tour de Babel. Jugez-en :

Le metteur en scène s'appelle Terence Young : *Irlandais*, il est né en Chine.

Le décorateur est *Russe* : il s'agit de Pimenoff. Il collabore avec M. Verity, architecte *anglais*.

L'équipe de techniciens et machinistes est, bien entendu, *française*.

Quant à l'interprétation, elle est exclusivement *anglaise*.

Ajoutons que le principal décor sera une maison de style Renaissance *italienne* d'une somptuosité presque royale.

La grande scène du film sera la reconstitution du bal donné dans les jardins. Elle exigera l'emploi d'un truquage, le plateau étant trop exigu pour y monter l'ensemble du décor. On tournera donc la scène en deux fois, grâce au procédé du cache et contre-cache qui permet d'impressionner le film en deux fois : d'abord la moitié gauche, puis l'autre qui se juxtapose à la première lors du deuxième tournage.

La pellicule vient de Londres, mais le montage sera effectué dans nos ateliers.

Et, suivant un procédé utilisé déjà à plusieurs reprises par le cinéma anglais — rappelez-vous *Au cœur de la nuit* — le sujet, tiré d'une nouvelle de M. Cartier, sera psychologique et contiendra, en plus d'un meurtre savant, des réminiscences de vies antérieures.

Quand Pierre-Richard Wilm franchit l'Equateur en musique

LE paquebot *Australia*, accessoire du *Beau voyage*, que dirige Louis Cuny dans un curieux accoutrement composé d'une casquette de yachtman, d'un pantalon de velours et de souliers de ski, vient de franchir l'Equateur. Ce passage de la ligne a donné lieu à bord à des réjouissances et fêtes diverses dont un concert.

Pierre-Richard Willm en était la vedette ; il en est à son troisième rôle de musicien. Il s'est donc assis, sur l'estrade du salon de l'*Australia*, devant un grand Pleyel pour y jouer la *Sonata Appassionnata*. Deux cents figurants en smoking et décolleté l'ont écouté — ou plutôt regardé — promener sur le clavier ses doigts de virtuose sans qu'aucun son ne se fit entendre : Des épaisseurs de drap interposées entre les marteaux et les cordes avaient rendu le piano muet. Pendant ce temps, un haut-parleur diffusait l'enregistrement de la sonate par Benvenutti.



Renée Saint-Cyr, serveuse de bar. « Le Beau Voyage » de L. Cuny :
(Cliché A. SOVA.)

Exigences du cinéma : pour une fois qu'un rôle de pianiste est confié à un authentique musicien, il ne lui est même pas permis de jouer !

Les figurants qui ont le sens de la mesure peuvent l'indiquer légèrement de la tête, annonce Cuny : ça fera mieux dans le tableau.

Conseil qu'un respectable barbu s'empresse d'exécuter. Les figurants sont frileusement installés dans la quarantaine de confortables fauteuils verts alignés dans le salon. Ils ne parviennent que difficilement à se figurer qu'ils sont à l'Equateur !

A côté de l'opérateur, Louis Cuny parcourt l'assistance d'un regard inquisiteur : il est juché sur un praticable de 7 mètres et fait ce qu'il appelle « la chasse au manteaux », les dames aux épaules nues s'obstinant à garder leurs fourrures. Au sifflet, le praticable avance sur de longs rails de huit mètres de long ; ce travelling majestueux ne dure pas moins de seize secondes. Et la scène entière sera un métrage d'une centaine de mètres, soit environ 3 minutes et demie.

Sifflet. C'est fini ! En un clin d'œil et comme par magie, manteaux, châles et pardessus surgissent de leurs cachettes pour couvrir les épaules des auditeurs.

Une villa par jour

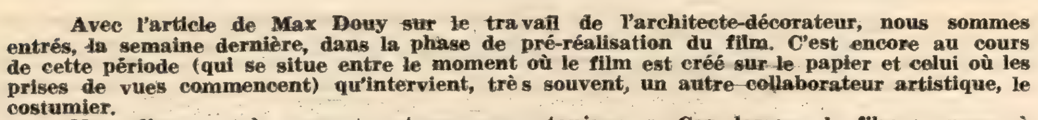
CANNES, Juan-les-Pins, Antibes, Monte-Carlo, fournissent chaque jour, par le truchement des journalistes, une nouvelle villa à Charlie Chaplin. Le dernier tuyau : Charlot serait en pourparlers pour l'achat de la villa de Bill Barton, près de Mougins.

Et ce n'est pas tout : hier, il se retirait de la vie cinématographique. Aujourd'hui, il a l'intention d'aménager à Mougins de vastes studios.

En attendant, on annonce sa prochaine arrivée à Londres, où il tournerait, dans le quartier pauvre de l'East End, une histoire à peine romancée de sa vie.

COMMENT ON FAIT UN FILM (V)

LA PÉRIODE DE PRÉ-RÉALISATION : LE COSTUME



Avec l'article de Max Douy sur le travail de l'architecte-décorateur, nous sommes entrés, la semaine dernière, dans la phase de pré-réalisation du film. C'est encore au cours de cette période (qui se situe entre le moment où le film est créé sur le papier et celui où les prises de vues commencent) qu'intervient, très souvent, un autre collaborateur artistique, le costumier.

Nous disons « très souvent » et non pas « toujours ». Car, lorsque le film se passe à l'époque moderne, il arrive que l'équipe créatrice ne comporte pas de costumier. Dans ce cas, les vedettes féminines s'habillent chez leur couturier habituel et les hommes fournissent leur garde-robe personnelle. Mais de toutes façons le réalisateur conserve un droit de regard sur les costumes de ses interprètes.

C'est que l'apparence extérieure des personnages doit correspondre à leur caractère psychologique et social, et aux diverses situations dramatiques de l'histoire. Elle doit s'accorder également avec le style et la plastique du film, ainsi qu'avec la personnalité physique et morale de l'acteur. Le réalisateur discute les modèles et les croquis qui lui sont soumis, précise les teintes, les matières qui seront choisies, selon les lois photographiques (le bleu est blanc à l'écran et le rouge noir) en accord avec le chef opérateur que la question intéresse selon les jeux d'éclairages qu'il veut obtenir, les modelés, les effets plastiques, l'harmonie des volumes et des valeurs.

Mais, lorsque l'action du film se situe à une époque historique, qu'elle se déroule dans un milieu folklorique, la collaboration du costumier devient indispensable. Il ne saurait, en effet, être question de reproduire intégralement d'après les documents anciens, les costumes authentiques d'une époque. C'est un phénomène constaté que notre conception de la beauté et de la grâce évolue de génération en génération, que le visage et la silhouette des femmes se transforment, que la mode du jour influence notre jugement. Notre œil, notre esprit ne se satisferaient pas d'une reproduction trop exacte des toilettes du temps passé : une interprétation est nécessaire. D'autant plus nécessaire que le costume doit s'accorder à la fois au caractère psychologique de l'interprète et à celui de son personnage. D'où l'importance du travail de création du costumier que Georges Annenkov vous explique aujourd'hui.



DEUX MAQUETTES D'ANNENKOV: A GAUCHE : UN COSTUME DE PIERRE BLANCHAR DANS « UN SEUL AMOUR ». A DROITE : LA CAPE DE MICHELE MORGAN DANS « LA SYMPHONIE PASTORALE ».

(*Photo CORBEAU.*)



COMMENT ON FAIT UN FILM

LE CRÉATEUR DE COSTUMES EST UN PORTRAITISTE

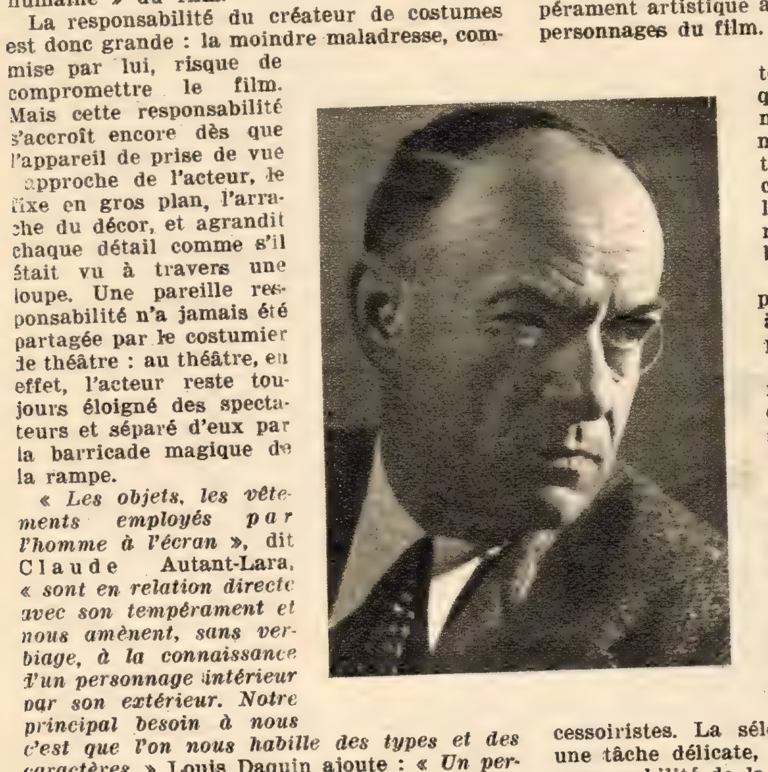
par G. ANNENKOF

L'un des premiers parmi nos « créateurs de costumes ». A collaboré à quarante-deux films depuis ses débuts dans le cinéma français, en 1931. On lui doit notamment les costumes des Nuits moscovites, *de* Mayerling, *de la* Duchesse de Langeais, *de* L'Eternel retour, *et, plus récemment, ceux du* Collier de la Reine, *de* Patrie, *de* La Symphonie pastorale.

Le rôle du costumier dans la création d'un film est considérable. Tout d'abord, le « costumier » n'est jamais seulement un « costumier », et ce terme est, de toute évidence, insuffisant. Dire de lui qu'il est un « dessinateur de costumes » ou un « créateur de costumes » ne le dépeint pas avec plus d'exactitude.

Le créateur de costumes crée l'image entière de l'acteur dans son rôle, et ceci nous conduit loin du problème purement vestimentaire : bien souvent, la coiffure ou un détail du maquillage jouent, dans cette création, un rôle plus important que le costume même (l'exemple le plus frappant est celui de Jean Marais dans le rôle de *la Bête*). C'est ainsi, que, de l'acteur principal jusqu'au dernier figurant, le créateur de costumes moule toute la « masse humaine » du film.

La responsabilité du créateur de costumes est donc grande : la moindre maladresse, commise par lui, risque de compromettre le film. Mais cette responsabilité s'accroît encore dès que l'appareil de prise de vue approche de l'acteur, le fixe en gros plan, l'arrache du décor, et agrandit chaque détail comme s'il était vu à travers une loupe. Une pareille responsabilité n'a jamais été partagée par le costumier de théâtre : au théâtre, en effet, l'acteur reste toujours éloigné des spectateurs et séparé d'eux par la barricade magique de la rampe.



« *Les objets, les vêtements employés par l'homme à l'écran* », dit Claude Autant-Lara, « *sont en relation directe avec son tempérament et nous amènent, sans verbiage, à la connaissance d'un personnage intérieur par son extérieur. Notre principal besoin à nous c'est que l'on nous habille des types et des caractères.* » Louis Daquin ajoute : « *Un personnage s'imposera plus à l'écran par un simple détail de costume que par dix lignes de dialogue, car il existe une psychologie du costume et de la coiffure.* »

Composer les costumes et le « typage » pour le film, c'est-à-dire matérialiser la psychologie des personnages, est un art bien complexe. Si le décorateur crée le paysage, l'intérieur, la nature morte, le créateur de costume *crée les portraits.*

En quoi, donc, consiste exactement le travail du costumier ?

1. D'abord, en une étude très détaillée du scénario; dans le cas où le scénario est tiré d'une œuvre littéraire déjà publiée (un roman, une pièce de théâtre, une nouvelle, un essai biographique, etc.), le créateur de costumes étudie cette œuvre.

2. Il prend contact avec le réalisateur du film et, bien souvent, avec l'auteur du scénario. Ce sont de longs et multiples entretiens, dans la fumée du tabac, de longues heures ayant pour but d'amalgamer les points de vue et définir le climat et le style de l'œuvre en gestation, ainsi que les caractères des personnages.

3. Le créateur de costumes se plonge dans les études historiques; il doit avoir sous la main une documentation suffisante pour ne pas courir à chaque instant les musées, les archives, les bibliothèques ,etc.

4. Il rencontre les principaux interprètes afin de coordonner leur physique et leur tempérament artistique avec sa propre vision des personnages du film.

5. Le travail du créateur de costumes, en tant que maquettiste, ne commence en fait qu'au moment où le découpage technique est terminé, c'est-à-dire au moment où le nombre des costumes nécessaires est déjà établi.

6. Avec le directeur de production, il prend part à l'élaboration d'un devis pour la partie costume.

7. Il dessine les personnages : leur coiffure, maquillage, vêtement, accessoires, etc. Le nombre de maquettes pour un film « en costumes » varie normalement de 40 à 250. Cette phase du travail nécessite de nouveaux et décisifs entretiens avec le metteur en scène.

8. Le créateur de costumes remet ses maquettes aux couturiers, aux perruquiers, aux bottiers, aux chapeliers, aux accessoiristes. La sélection des couturiers est une tâche délicate, car, en fin de compte, la responsabilité de la qualité d'exécution échoit à celui qui a dessiné les maquettes. Entre parenthèses, les couturiers se divisent en deux groupes différents : haute couture et couturiers spécialisés dans les costumes de théâtre. En ce qui concerne les costumes d'époque, les maisons de haute couture sont, d'une façon générale, beaucoup moins qualifiées : étant donné que leurs ateliers sont organisés pour une production en série d'après un nombre limité de modèles de leur collection, leur stock de matière première (tissus, dentelles, etc.) est beaucoup moins hétéroclite que celui des couturiers de théâtre, accoutumés aux fantaisies et extravagances des maquettistes. De même, les coupeurs et les ouvriers de haute couture sont moins habitués à la coupe des costumes d'époques que les spécialistes travaillant pour le théâtre.

9. Le créateur de costumes choisit les tissus et autres matières, employés dans la réalisation d'un costume, en tenant compte de leur « photogénéité » (science assez spéciale exigeant beaucoup d'expérience et de sensibilité). Les consultations avec le chef opérateur sont, dans cette phase, très souhaitables.

(*Lire la suite page 18.*)



LES ROBES DE MARIA MAUBAN DA[NS]
PATRIE S'INSPIRENT DES PORTRA[ITS]
DE MAITRES FLAMANDS DU XVI SIEC[LE]



MAURICE ESCANDE, CARDINAL DE ROHAN DANS « L'AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE ». ON REMARQUERA LA PRECISION ET LA FIDELITE DE L'EXECUTION : TOUS LES DETAILS DE LA MAQUETTE ONT ETE ICI PARFAITEMENT RENDUS.

DEUX COSTUMES XVIII S. : DACQMINE ET ROMANCE : « LE COLLIER DE LA REINE ».

LE CRÉATEUR DE COSTUMES

(*Suite de la page 16.*)

10. Il explique à ceux qui les exécutent la coupe des costumes, et établit de nombreux croquis supplémentaires d'ordre technique (les détails des plis, les arabesques de broderie, la lingerie, les dessous, etc.).

11. Il surveille les essayages. Il assiste également aux essais des perruques, des coiffures et des maquillages.

12. Il choisit et surveille les essayages des costumes qu'on prend en location chez des stockeurs pour les personnages secondaires et la figuration. Il indique les modifications nécessaires de ces costumes. Il s'occupe également du choix des accessoires : bijoux, armes, etc.

13. Le créateur de costumes est bien souvent chargé par le metteur en scène de choisir les figurants, afin d'assurer le « typage » le plus caractéristique.



LE COSTUMIER « MOULE LA MASSE HUMAINE ». IL FOURNIT SOUVENT AU MAQUILLEUR LES CROQUIS QUI LUI SERVIRONT A GRIMER LES PERSONNAGES (MAQUILLAGE POUR LOUVIGNY).

LE COSTUMIER S'INTERESSE A TOUT CE QUI CONSTITUE LA PERSONNALITE EXTERIEURE DE L'INTERPRETE. IL NOTE LES DETAILS D'UNE COIFFURE...



14. Il assure, au studio, le fonctionnement du « département costumes » (chef costumier, aides costumiers, habilleuse, etc.).

15. Il se rend au studio où, devant la caméra, il donne les ultimes retouches à l'habillement des acteurs et à leur maquillage. Ses fonctions ne prennent leur terme qu'avec le dernier tour de la manivelle, ou, au moins, lorsque tous les personnages dans toutes leurs transformations extérieures ont déjà passé devant l'objectif.

Le créateur de costumes doit avoir une culture générale très élevée; connaître à fond l'histoire de l'art, l'histoire du costume et la littérature, ainsi que les exigences de la caméra; il doit être obligatoirement un dessinateur de classe; il doit toujours rester au courant de tout ce qui se passe dans le domaine de la mode. Enfin, il lui faut posséder beaucoup d'autorité, une patience angélique (oh, les « vedettes »!) et... du talent...

Parlant du « costumier », Jean Delannoy est catégorique : « *Le costume* », constate-t-il, « *est, avant tout, sentiment, caractère, climat... Le costumier est le plus subtil des collaborateurs du film. Il est une sorte de metteur en scène en second.* »

G. A.

PARIS

◇ Rosine Déréan reçoit la Médaille américaine de la libération.

◆ *Réda Caire tourne au Maroc un film de cow-boy : « Cheddad le Justicier », en deux versions, française et arabe.*

◇ Les Américains achètent les droits d'adaptation cinématographique de « L'Aigle à deux têtes » ; Bette Davis en serait la vedette.

◆ *Suzy Delair, vedette de « Joyeux Noël », de H.-G. Clouzot, en février.*

◇ Rectifions : contrairement à ce que nous avons annoncé dans notre nº 79, René Chanas et Nino Frank sont les seuls auteurs du scénario de « La Taverne du Poisson couronné ».

◆ *Marcel Lherbier prépare « La Révoltée », avec Madeleine Carroll.*

◇ Au printemps : « La Foire aux Femmes », d'après le roman de Gilbert Dupé et « La Foire aux Hommes », film sur les prisonniers qui sera réalisé par Paul Colline.

BRUXELLES

◆ *Louis Salou, Ingrid Bergman, Frank Capra (pour « Arsenic et vieille dentelle ») remportent le Challenge 1946.*

LONDRES

◇ Mort du réalisateur américain Roy William Neill : débuta en 1915 avec Thomas Ince, réalisa « Le Loup solitaire », « Le Baron Grégor », etc...

HOLLYWOOD

◇ Betty Hutton : une fille. Marjorie Reynolds : une fille. Mrs Gregg Toland : un fils. Mrs Bob Crosby : un fils, Mrs Errol Flynn attend un bébé, etc...

◆ *Anna Magnani, désignée par le National Board of Review of Motion Pictures (U.S.A.) comme la meilleure actrice de 1946.*

◇ Frank Borzage fête ses trente ans de mise en scène.

◆ *Joan Crawford : un contrat de sept ans.*

◇ George Raft, brûlé aux mains au cours des prises de vues d'un film, sauve la vie à un stuntman.

◆ *Mort du scénariste Vincent Lawrence.*

◇ Micheline Cheirel : « Jewels of Brandenburg ».

◆ *Harry Carey achète la maison (qu'on dit hantée) de Rudolf Valentino.*

LES GRANDES ESPÉRANCES

(*Suite de la page 6.*)

Il n'y a dans le film aucune fausse note. Techniciens et acteurs ont tous participé harmonieusement à la construction, sans le moins du monde abolir leur individualité. Comment alors expliquer que le plaisir et l'intérêt qu'on y prend laissent un indéfinissable arrière-goût d'insatisfaction ? Il m'a semblé tout d'abord qu'il fallait faire une distinction : la première partie qui concerne surtout l'enfance du petit Pip et de la petite Estella, est rigoureusement magnifique. Il faut lui faire, dans nos souvenirs, une place à côté des scènes du jardin de *Peter Ibbetson*. Les deux acteurs-enfants, Anthony Wager et Jean Simmons, s'y montrent admirables de juste sensibilité. C'est lorsque Pip et Estella sont devenus adolescents que la tension se relâche. J'ai voulu d'abord en voir la raison dans le fait que les acteurs n'étaient plus tout à fait assez jeunes. Ceci n'impliquerait aucun reproche pour la très belle Valerie Hobson, ni surtout pour John Mills qui est, sans conteste, un des meilleurs acteurs anglais. Mais dans la mesure même où Dickens est toujours plus ou moins allégorique, il eût peut-être fallu des êtres plus explosifs, d'une jeunesse physique exubérante et symbolique, pour faire éclater les rideaux et la moisissure de Satis House. Il y a là une cause possible de faiblesse.

Mais, à la réflexion, je crois qu'il faut s'en prendre plus encore à Dickens lui-même. Ce que ce génial bousilleur arrive à dissimuler par une certaine magie non pas du style mais de ses dons de conteur, c'est que ses personnages n'ont que peu de contenu. Ce sont souvent des coquilles quasi vides admirablement peintes de l'extérieur, et ceci est tout spécialement vrai de ses personnages de femmes. Seuls ses enfants sont complets. Il en résulte qu'une fois présentée la galerie chatoyante, pittoresque, poétique, de ses bonshommes et bonnes femmes, une fois passé le plaisir de les découvrir et de les détailler, les meilleurs acteurs arrivent difficilement à les faire vivre. D'où l'excellence des personnages épisodiques du film qui paraissent juste assez pour faire leur effet, et la relative insuffisance des personnages centraux qui restent plus longtemps qu'il ne faudrait et découvrent leurs lacunes. Même Miss Havisham, qui n'est qu'un spectre, apparaît comme un spectre et disparaît comme un spectre bien plus qu'elle ne meurt dans les flammes (David Lean l'a très bien compris), perd un peu de son efficacité chaque fois qu'on la revoit, et ceci en dépit de l'étonnante actrice Martita Hunt, qui lui prête une constante invention.

En définitive, les défaillances du film ne sont rien d'autres que les défaillances de Dickens. En dépit de ces réserves, *Great Expectations* vient confirmer qu'il faut compter David Lean au nombre des quelque cinq ou six meilleurs metteurs en scène d'aujourd'hui.

J. B.

Prête-moi ta plume

Textuel

Je ne saurais pas trop dire pourquoi la lettre qui suit m'a ravi. Elle se réfère à un de mes petits referendums, celui qui concernait la dose d'amour qu'il faut mettre ou non dans les ouvrages cinématographiques. Elle est signée *Renée, à Chazalse*, et cette lectrice, on va le voir, ne mâche pas les mots :

« *Vous pourrez dire à tous ces jeunes gens qui déclarent se passer d'amour aussi bien dans les films que dans la vie privée, que ce sont des lâches, sans compter qu'ils ont des défauts encore pires que celui-là.*

» *Ces messieurs semblent vouloir se placer au-dessus de tout jusqu'à vouloir se faire passer pour être « vierges », alors que pas un seul ne l'est, j'en suis certaine.*

» *Ce n'est pas pour vous choquer, ami Pierrot, que je dis cela, mais ce n'est pas non plus pour vous mettre hors de cette catégorie, puisque vous êtes tous les mêmes. Seulement faites l'impossible pour leur faire comprendre que ce qu'ils disent, ils ne le pensent pas et nous le savons bien. Alors pourquoi vouloir faire l'original ? Ça ne leur sert de rien, un jour ou l'autre ils se taperont le bec dans une ampoule.* »

J'ai l'impression que ma correspondante confond autour avec alentour... N'importe, cette ire me ravigote.

Petit Courrier

J. Casenave, à Biarritz. — *Of human Bondage* (*Servitude humaine*), réalisé en 1934 par John Cromwell : Leslie Howard était le partenaire de Bette Davis. Edmond Goulding vient de refaire ce film à Hollywood, avec Eleanor Parker et Paul Henreid. Quant à la poitrine de Paulette Goddard, je ne puis vous renseigner : je n'ai jamais eu le plaisir de la voir de près.

Marc Thévolet, à Paris. — Fox : 33, avenue des Champs-Elysées. Warner ; 5, avenue Vélasquez, Columbia : 81, boulevard Haussmann.

R. Ch. Aug., à Paris.— Venez carrément au syndicat : on vous renseignera mieux que je ne puis le faire.

Ginette de Bondy, à Paris. — Patientez : ces films finiront par ressortir.

Simplet, à Lyon. — Prix des Critiques (1941) : *La Nuit fantastique*. Grand Prix du film d'art (1942) : *Les Visiteurs du soir* ; mention : *La Nuit fantastique*. Grand Prix du film d'art (1943) : *Les Anges du péché* ; mention : *Douce*. Prix Louis-Delluc (1945) : *Espoir*.

M. B. et Jean Courroy, à Metz. — Votre cinéma messin voué aux tinorosseries et autres margoulinades m'a l'air d'être une belle entreprise de décervelage... Regrettable, tout de même, que ce petit commerce s'effectue sous l'égide de la *Marche lorraine*.

J. Maisan, à Mérignac. — Les deux premiers films passent encore, de temps à autre, dans les salles ; le troisième, on ne peut le voir que dans les Ciné-Clubs. D'accord pour Tracy et Cooper. Pour les numéros arriérés, écrivez à notre administration, en joignant dix francs par numéro demandé, plus les frais d'envoi.

Curiosus, à Paris. — Eh oui, l'*Extravagante mission* était un navet, et *Jéricho* un bon film. Ce sont des choses qui arrivent...

J. Brulez, à Roubaix. — A ma connaissance, il n'existe pas, en Amérique et en Grande-Bretagne, de publication sur le cinéma qui ne soit pas vouée au culte de la vedette... Pour nos numéros arriérés, demandez-les à notre administration.

R. Darmon, à Oran. — Orson Welles a réalisé ou interprété le *Citoyen Kane, Magnificent Amberson, To morrow is for ever, Jane Eyre, The stranger, Journey into fear.*

Pip, à Biarritz. — Aucun lien de parenté entre les deux Taylor. Douglas junior est le fils de feu Douglas sénior. Quant à *Vendetta*... enfin, moi, je veux bien.

J.-L. Goseman, à Glascow. — Merci de votre lettre. Nous aimons le cinéma anglais. Vous avez dû voir les remarquables articles de notre correspondant londonien Jacques Borel. Nous parlons, par ailleurs, des films britanniques, au fur et à mesure qu'ils sont présentés sur les écrans français.

Jeannine Rollan, à Nancy. — Dans *Premier rendez-vous* : Louis Jourdan. *Le parfum de la dame en noir* précède le *Mystère de la chambre jaune* : ils ont été réalisés par Marcel L'Herbier, en 1931, avec Roland Toutain, Léon Bélières, Huguette ex-Duflos, Kissa Kouprine.

Illisible, à Tourcoing. — Pas d'accord avec l'article concernant le nouveau film de René Clément : je n'aime pas cette espèce d'ostracisme.

J... — Je vous aime un peu, beaucoup, passionnément... Mais, dieux du ciel, ce que ta pensée est sautillante, vif argent, papillon, ma gentille alouette !

G. Kerbel, à Paris. — Pour les photos, écrivez à ces vedettes à nos bons soins, nous transmettrons. Nous multiplierons les textes sur la technique.

J.-J. Nevers, à Paris. — Pour F. L., environ 45. Pour Dhéry, je n'en suis pas sûr.

Bos, à Bagneux. — Tu es charmant, mon petit ami. D'accord pour tes suggestions, et pour Pierre Blanchar.

Gisèle M., à Pont-Rousseau. — *Le Corbeau*, histoire de lettres anonymes, inspirée de ce qui s'était passé jadis à Tulle, était un scénario de Louis Chavance réalisé par H.-G. Clouzot. Merci de nous soutenir.

J. Jaubert, à Assy. — Nous commencerons bientôt une série d'études sur les grands metteurs en scène d'hier et d'aujourd'hui. L'idée du lexique technique est excellente.

R. Chevilliard, à Orsay. — *Sacrifice du sang* est un court métrage suédois ; j'ignore le nom du réalisateur. C'est Howard Hawks qui avait réalisé *Scarface*.

l'ami Pierrot

MARIAGES

Les demandes d'insertion doivent être adressées à l'« Office de publicité de l'Ecran français », 142, rue Montmartre, Paris, accompagnées de leur montant : 100 fr. la ligne de 34 lettres, chiffres, signes ou espaces, majoré de 2,50 % de taxes. Les réponses doivent être envoyées à la même adresse, sous double enveloppe cachetée, timbrée à 5 francs avec le numéro de l'annonce au crayon.

DAMES

JEUNE FILLE, 25 a., b. famille, s. relat., blonde, disting., au physique agréable, femme d'int., b. instruct. et éducation, éprise de beauté, de bel art, rencont. J. H. célib. 28-35 ans, cath., gr., dist., cultivé, sent. élevés, b. situation. Rég. paris. ou Midi. Répondr. aux let. cont. phot. Discr. et retour phot. ass. Poste restante s'abstenir. Nº 414

PARENTS INDUSTRIELS marieraient jolie jeune fille 20 ans, cultivée, avec ingénieur Arts et Métiers, 25-28. Nº 415

CELIBATAIRE, 24 ans, gracieux physique, cultivée, bachelière, fille de haut fonctionnaire colonial, aimant les arts, secrétaire, épouserait 25-40, belle situation, éducation parfaite. Nº 416

MESSIEURS

JEUNE HOMME, 25 ans, bonne fam., ingén., belle situat. d'aven. épouserait jeune fille 22-28 ans, bien phys., bonne éducation, maîtresse de maison, dot ou situat. en rap. Nº 411

35, ENTREPRENEUR CELIBATAIRE très sérieux, appartement disponible, situation stable, épouserait rapidement jeune fille 28-35, catholique, ascendance française, douce, aimant intérieur. Nº 412

MONSIEUR DIVORCE PROFIT 39 ans, très jeune, recherche pour mariage heureux, jeune femme, 24-30, grande, affectueuse, distinguée, s'intéressant au commerce. Nº 413

L'ECRAN français A PARU CLANDESTINEMENT JUSQU'AU 15 AOUT 1944
L'HEBDOMADAIRE INDÉPENDANT DU CINÉMA
Rédacteurs en chef : Jean VIDAL & Jean-Pierre BARROT
REDACTION-ADMINISTRATION : 100, rue REAUMUR, Paris (2e) GUT. 80-60. TUR. 54-40.
PUBLICITE : 142, rue Montmartre, PARIS (2e). GUT. 73-40 (3 lignes)
n'accepte aucune publicité cinématographique

ABONNEMENTS
FRANCE ET COLONIES : Six mois : 380 fr. Un an : 750 fr.
ETRANGER : Six mois : 475 fr. Un an . 850 fr.
Compte C.P.. Paris : 5067-78
Les abonnements partent du 1er et du 15 de chaque mois.
Les Directeurs-gérants : Jean VIDAL et René BLECH

Gravure et Imp. E. Desfossés-Néogravure, Paris. — C. O. L. 32.0017, 1947.



EVELYN KEYES JEUNE FILLE DU TEXAS

Evelyn Keyes débuta à l'écran en 1938 dans « Les Flibustiers ». Mais son accent de terroir l'empêcha pendant longtemps d'obtenir des engagements. Depuis 1941, elle a perdu son accent, épousé le metteur en scène Charles Vidor et tourné une vingtaine de films dont « Le Défunt récalcitrant », « Strange Affair », « One Thousand and one night ». La voici, telle que nous la verrons bientôt dans « The Desperado », où elle interprète une jeune fille du Texas...

L'ECRAN français